ИСКУССТВО КИНО 7

1973

За гуманизм киноискусства,
за мир и дружбу
между народами!

For Humanism in Cinema Art, for
Peace and Friendship
among Nations!

Pour un art cinématographique humaniste,
pour la Paix et l'Amitie
entre les Peuples!

ИСКУССТВО КИНО 7
1973

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.

Зам. главного редактора Медведев А. Н.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.

Зам. главного редактора Суменов Н. М.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Ривилис Ф. Е.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й странице обложки — И. Мирошниченко в роли Марии в фильме «Это сладкое слово — свобода!» (режиссер В. Жалакявичус, «Мосфильм»).

На 4-й странице обложки — кадры из фильма «Это сладкое слово — свобода!». Р. Адомайтис — Франсиско (вверху), И. Мирошниченко — Мария (внизу).

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

НАВСТРЕЧУ VIII МОСКОВСКОМУ...

1
Сергей Бондарчук Фестиваль этого года

10
Говорят лауреаты фестиваля

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

29
Сверяясь с жизнью

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

51
А. Зоркий Пути свободы

67
В. Кичин Когда «споловинил» режиссер

78
Борис Володин Логика поиска и логика фактов

86
Л. Закржевская Мультипликация ждет драматурга

ВНИМАНИЕ! ВАЖНАЯ ТЕМА!

97
Елена Соловей Куда исчезают таланты?

ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА

103
Сергей Цимбал Черкасов, тысячу раз Черкасов!

120
Ю. Толубеев Главное дело его жизни

124
С. Алешин Щедрость

129
Л. Арнштам Добрый человек

134
Г. Капралов Жизнь в цвету

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

139
Далъ Орлов Мир современного киногероя

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

143
Евг. Габрилович Четвертая четверть

167
Евг. Рябчиков Звездный экран

189
ФИЛЬМОГРАФИЯ

Iskusstvo Kino
Cinema Art

COMING TOWARDS THE 8th MOSCOW FESTIVAL...

Sergey Bondarchuk The Festival of this Year (page 1).
A well-known Soviet film director and actor ponders on modern problems of film art, on the place of the Moscow International Film Festival among the world film shows.
The Festival Prize-Winners are Speaking (page 10).
Directors and actors of Soviet and foreign cinema, prize-winners of the Moscow Festival answer the International Questionnaire of the magazine «Cinema art» — «Moscow Festival and World Cinematography».

THE TIME AND THE SCREEN

Collating with Life (page 29).
At the «round table» of the «Cinema Art» cineastes and spectators talk about the problems of the discussion «Scientific-Technological Revolution and Cinema» led on the pages of the Magazine (see N°11, 1972, N°N° 2, 3, 4, 5, 1973).

NEW FILMS

Andrey Zorky Roads of Freedom (page 51).
Review of the film «This Sweet Word—«Freedom!» (Mosfilm, 1972).
Valery Kichin When the Director «Made It Half Way» (page 67).
Review of the film «Grossmeister» (Lenfilm, 1972).
Boris Volodin The Logics of the Screen and Facts (page 78).
Review of the film «I and Others» (Kievnauchfilm, 1972).
Liudmila Zakrzhevskaia Animated Cartoons are Waiting for the Script Writer (page 86).
The author talks on burning problems of Soviet cartoon films on the screen.

ATTENTION, AN IMPORTANT PROBLEM!

Eiena Solovey Where are the Talants Disappearing? (page 97).
A young actress talks about the problems the young actors encounter in their work.

TRADITIONS THAT LAST TOMORROW

Sergey Tsimbal Cherkasov, Thousand Times Cherkasov! (page 103).
Jury Tolubeev The Major Work of His Life (page 120).
Samuil Alioshin Generosity (page 124).
Leo Arnshtam A Kind Man (page 129),
Georgy Kapralov Life in Blossom (page 134).
Articles and memoirs devoted to the 70-th anniversary of a well-known Soviet actor Nikolay Cherkasov.

PUBLISHED ON CINEMA

Dal Orlov The World of the Modern Film Character (page 139).
Review of the book by Semen Freilikh «The Feeling of Screen», published by «ISKUSSTVO» Publishing House. (S. Freilikh, The Feeling of Screen, M., «ISKUSSTVO», 1972.

MEMOIRS AND PUBLICATIONS

Evgeny Gabrilovitch The Fourth Quarter (page 143).
Recollections of life by a well-known Soviet script writer Evgeny Gabrilovitch and meditations about his experience in script writing.

Evgeny Ryabchikov The Cosmic Screen (page 167).
About the filming of the Soviet space flights.
(The beginning see in № 6, 1973).

Filmography (page 180).

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. тел. 151-02-72. А06462. Подп. к печ. 22/VI-73 г. Формат бумаги 70 × 90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тир. 45880 экз. Заказ 2387. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Награды шестого Всесоюзного кинофорума

ПО РАЗДЕЛУ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ:

«А зори здесь тихие...» (производство Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького) — первая премия.

«Любить человека» (производство Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького) — первая премия, за глубокую разработку актуальной современной темы.

«Укрощение огня» (производство киностудии «Мосфильм») — первая премия, за высокие идейно-художественные достоинства сценария и выдающееся исполнение главной роли актером К. Лавровым.

«Геркус Мантас» (производство Литовской киностудии) и **«Ждем тебя, парень!»** (производство киностудии «Узбекфильм») — вторая премия.

«Точка, точка, запятая...» (производство киностудии «Мосфильм») и **«Чудак из пятого «Б»** (производство Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького) — премия за лучший детский фильм.

Кинодраматургу С. Жгенти и режиссеру Р. Чхеидзе — премия за лучший сценарий и режиссуру в фильме **«Саженцы»** (производство киностудии «Грузия-фильм»).

Л. Гогоберидзе — премия за лучшую режиссуру в фильме **«Когда зацвел миндаль»** (производство студии «Грузия-фильм»).

О. Мартынову — премия за лучшую операторскую работу в фильме **«Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо»** (Одесская киностудия).

Е. Козельковой — первая премия за лучшее исполнение женских ролей в фильмах **«За твою судьбу»** (Одесская киностудия) и **«Улица без конца»** (киностудия «Беларусьфильм»).

З. Дегтяревой — вторая премия за исполнение женской роли в фильме **«За твою судьбу»** (Одесская киностудия).

В. Меньшову — первая премия за лучшее исполнение мужской роли в фильме **«Человек на своем месте»** (киностудия «Мосфильм»).

Н. Крючкову и Г. Яковлеву — вторые премии за исполнение мужских ролей в фильмах **«Адрес вашего дома»** (киностудия имени А. Довженко) и **«Петерс»** (Рижская киностудия).

М. Вахидову — за исполнение мужской роли в фильме **«Звезда в ночи»** (киностудия «Таджикфильм»).

Р. Хозаку — за лучшую музыку к фильму **«Улица без конца»** («Беларусьфильм»).

Специальные дипломы жюри за исполнение ролей Б. Ержановой (**«Лесная баллада»** — «Казахфильм»), И. Бразговке (**«Улица без конца»** — «Беларусьфильм»), М. Месхи (**«Саженцы»** — «Грузия-фильм»).

ПО РАЗДЕЛУ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ:

«Ну, погоди!» («Союзмультфильм») и **«Гвоздь»** («Таллинфильм») — первая премия.

«Невеста солнца» («Арменфильм») — вторая премия.

ПО РАЗДЕЛУ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ:

Первые премии полнометражным документальным фильмам: **«Пылающий континент»** («Мосфильм»), **«Животноводство Казахстана»** («Казахфильм»), **«Крылом к крылу»** («Леннаучфильм»), **«Трудный хлеб. Кубань. Лето 1972 года»** (Ростовская студия кинохроники) — специальная премия жюри.

«След души» (Рижская киностудия) и **«Почта»** («Киргизфильм») — первая премия за лучший короткометражный документальный фильм.

«Я хочу быть» (Литовская киностудия) — вторая премия.

«Песня вечности» (Ереванская киностудия документальных и научно-популярных фильмов) — премия за лучшую операторскую работу.

«Личная ответственность» (ЦСДФ) — почетный диплом за удачную разработку актуальной темы управления народным хозяйством.

Первую премию за полнометражные научно-популярные фильмы жюри постановило не присуждать.

«Звездочка» (киноальманах № 14 за 1972 год — киностудия «Центрнаучфильм») — специальная премия жюри.

«Луч, связанный в узел» (киностудия «Киевнаучфильм») — вторая премия.

«Отчизна» (киностудия «Центрнаучфильм») — специальная премия жюри за поэтическое раскрытие образа страны в год празднования 50-летия СССР.

«Здесь моя Арктика» (киностудия «Казахфильм») — премия за лучшую операторскую работу.

ПО РАЗДЕЛУ КИНОПЕРИОДИКИ:

«Наш край» № 18 (Ленинградская студия документальных фильмов) и **«Советская Латвия»** № 32 (Рижская киностудия) — первая премия.

«Советский спорт» № 8 (ЦСДФ) — вторая премия.

Отмечая идейные и художественные достоинства ряда конкурсных фильмов, жюри присудило поощрительные дипломы VI Всесоюзного кинофестиваля следующим фильмам:

«Мы — советские» (Украинская студия документальных фильмов).

«Туркменка» (киностудия «Туркменфильм»).

«Хашар» (киностудия «Таджикфильм»).

«Страницы жизни» (киностудия «Азербайджанфильм»).

«Радость творчества» (киностудия «Таллинфильм»).

«На высоте» (ЦСДФ).

Сатирическому киножурналу **«Наштар»** (киностудия «Узбекфильм»).

«Перед судом» (Куйбышевская киностудия).

Ряд фильмов фестиваля награжден призами и почетными дипломами государственных и общественных организаций. Среди них: **«Трудный хлеб. Кубань. Лето 1972 года»** (приз ВЦСПС), **«Почта»** (приз Союза журналистов СССР), **«Животноводство Казахстана»** (премия Министерства сельского хозяйства Казахской ССР) и другие.

Фестиваль этого года

Сергей Бондарчук

Несомненно, историки будущих времен назовут 1973 год важным поворотным пунктом в международных отношениях, как никогда приблизившим нашу планету к прочному, длительному миру.

Апрельский Пленум ЦК КПСС отметил, что внешнеполитический курс Советского Союза, выработанный на XXIV съезде партии и получивший известность как Программа мира, опирается «на могучую силу и авторитет Советского государства, на поддержку всего народа». Именно поэтому советская Программа мира стала одним из решающих и плодотворных факторов мировой политики. Говоря об успешной деятельности Советского Союза и его Коммунистической партии во имя мира, взаимопонимания и сотрудничества между народами, хочется еще раз с благодарностью отметить большую работу, проделанную Генеральным секретарем ЦК КПСС Л. И. Брежневым; ему по праву присуждена международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами». Состоявшиеся недавно дружеские визиты Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева в Польшу и ГДР, результаты переговоров, проведенных им с государственными руководителями ФРГ и США, будут, несомненно, способствовать тому, чтобы, как сказано в Постановлении апрельского Пленума, «достигнутые благоприятные перемены в международной обстановке приобрели необратимый характер». В свете этих событий открывающийся в Москве VIII Международный кинофестиваль, традиционный смотр сил мирового прогрессивного киноискусства, обретает новый особый смысл.

Художники Страны Советов рассматривают свое творчество в свете задач, поставленных перед ними новым социалистическим обществом, впервые в истории человечества созданным на Земле. Советское киноискусство — это искусство людей свободных, ищущих, целеустремленных, активно преобразующих мир, твердо верящих в неодолимость исторического прогресса. Вот почему мы стремимся к единению сил, приближающих тот день, когда на Земле больше не будет войн, эксплуатации, насилия, голода, угнетения. Вот почему мы стремимся сплотить всех художников, утверждающих правду и гуманизм в киноискусстве с ясным пониманием своей ответственности за судьбы человечества. Вот почему для Московского международного кинофестиваля был выбран девиз, отвечающий сегодня высшему предназначению реалистического художественного творчества — «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!».

История Международного кинофестиваля в Москве насчитывает полтора десятилетия. В момент его рождения на «кинематографической» карте мира выделялись не только Венецианской и Каннский фестивали, но и Карловарский — первый международный кинофорум, организованный в социалистической стране. Я не случайно подчеркиваю это обстоятельство.

Регламент каждого кинофестиваля, состав его аудитории, система призов, принцип отбора фильмов — все это является недвусмысленным отражением непрекращающихся в современном мире споров о предназначении искусства, о его общественной миссии.

Девиз нашего фестиваля, само его название — Московский! — настоятельно требовали демократических прогрессивных форм организации. Опыт старых буржуазных фестивалей пригодился лишь отчасти. Зато решающую роль в формировании облика нового фестиваля сыграли традиции советского искусства, традиции взаимоотношений художника и зрителя, свойственные социалистическому обществу.

Иных скептиков сперва смущала явная и определенная социальная и политическая направленность Международного кинофестиваля в Москве. Но сегодня, спустя четырнадцать лет, можно и нужно подчеркнуть, что именно эта ясность и определенность сделала наш фестиваль одним из самых представительных и уважаемых в мире.

Отбирая фильмы для фестивального экрана, мы выставляем одно-единственное условие, но это условие для нас принципиально, и потому мы всегда твердо и последовательно настаиваем на его выполнении: официальные программы стран-участниц и ленты, предназначенные для внеконкурсных просмотров, не должны в идейно-художественном отношении противоречить девизу и духу московского киносмотра.

Как следствие, на наш фестиваль закрыт доступ фильмам, выражающим антигуманные, человеконенавистнические взгляды, проповедующим расизм и национализм. Мы никогда не показывали и не станем показывать ленты, в которых оскорбляется достоинство какого-либо народа или страны, пропагандируется война, унижается человек, подрывается общественная мораль и нравственность.

Вот в чем и выразилась, собственно, «узость» устремлений Московского кинофестиваля, вот от чего отказались мы, приглашая к себе кинематографистов всего мира.

Помню, как после первого кинофестиваля в 1959 году нас предостерегали, что представительность московского кинофорума может обернуться для него серьезной проблемой, что, предоставляя конкурсный экран развивающимся кинематографиям стран, недавно получивших политическую независимость, мы рискуем превратиться в «фестиваль дебютантов», что мы задохнемся под грузом незрелых работ. Но прошло четырнадцать лет, и время показало, насколько дальновидной и плодотворной была одна из главных «московских традиций» — вера в силы молодого кинематографа. Теперь и другие фестивали, в том числе из списка «солидных», почитают за честь принимать у себя кино Африки и Азии, стран «третьего мира». Наша традиция получила поддержку, потому что мы своим примером показали ее действенность. Ведь это в Москве рядом с именами опытных мастеров фигурировали на равных правах имена таких, до недавнего времени мало кому знакомых режиссеров, как Умару Ганда из Нигера, Сембен Усман из Сенегала, Омар Хлифи из Туниса, Юсеф Шахин из Египта; наряду с продукцией всемирно известных кинофирм Европы и Америки в центре внимания оказались скромные по своему техническому уровню, но необычайно важные — как художественное свидетельство мужества и стойкости народа, ведущего антиимпериалистическую войну, — ленты киностудии «Освобождение» Республики Южный Вьетнам.

В девизе «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» заключена, как доказала жизнь, огромная притягательная сила, объединяющая лучших мастеров мирового кино. Вспомним, что в числе главных призеров Московского фестиваля — Золтан Фабри, Отакар Вавра, Федерико Феллини, Анджей Вайда, Дамиано Дамиани. И сколько еще можно продолжать этот список! В Москве в разное время побывали Стэнли Креймер, Эрвин Гешоннек, Микеланджело Антониони, София Лорен, Джина Лоллобриджида, Джульетта Мазина, Иржи Секвенс, Элизабет Тейлор, Радж Капур, Сатьяджит Рэй, Тосиро Мифунэ, Ежи Кавалерович, Марина Влади, Рон Моуди, Лесли Карон, Мартин Фрич — кинематографисты со всех континентов.

Количество стран, принимающих участие в нашем кинофестивале (на I МКФ было представлено 42, на VII — более 70-ти национальных кинематографий), говорит о том, насколько полной, всеохватывающей и разнообразной выглядит панорама мирового киноискусства, развертывающаяся на фестивальных экранах Москвы, конкурсных и внеконкурсных — доступных самому широкому зрителю.

Последнее обстоятельство мне хочется подчеркнуть особо. Не потому, что цифра 70 так уж ошеломляюща сама по себе. Весьма важно, что в программах, показанных странами-участницами, часто впервые просматривались ведущие и наиболее перспективные тенденции развития всего мирового кино. Московский фестиваль как бы высвечивал их, привлекал к ним внимание мировой кинематографической общественности, помогал развитию и укреплению их нового прогрессивного содержания.

Здесь мне хочется привести один пример, который, как мне кажется, выглядит вполне показательно. На VI кинофестивале (в 1969 году) приз Союза кинематографистов СССР был присужден фильму «Время жить» (Франция, режиссер-постановщик Бернар Поль) — «за достоверное изображение жизни рабочей семьи», как было сказано в решении жюри. Нельзя сказать, что на родине режиссера это произведение осталось незамеченным. Печать, выражающая взгляды демократических кругов Франции, отнеслась к картине доброжелательно. Но в то же время можно предполагать, что в биографии Бернара Поля премия нашего творческого союза оказалась не последним по важности обстоятельством, укрепившим в нем намерение и дальше разрабатывать тему рабочего класса. Сегодня Бернар Поль является автором фильма «Бомаск» (экранизация известной книги Роже Вайяна, изданной в нашей стране под названием «Пьеретта Амабль») — в поле зрения режиссера оказался необычный для западного кинематографа герой: пролетарий, сознательный участник классовой борьбы. Сам Поль считает свою новую работу непосредственным «продолжением» картины «Время жить».

Отметив фильм «Время жить» одной из наиболее почетных премий, VI Московский фестиваль констатировал, например, пробуждение всеобщего интереса к политическим, социальным темам на экране. Прошло два года, в Москве открылся седьмой по счету киносмотр, и стало ясно, насколько устойчивой и далеко идущей оказалась эта тенденция. Сегодня, оглядываясь назад, можно без всяких преувеличений назвать Московский международный кинофестиваль фестивалем п о л и т и ч е с к о г о к и н о, кино мужественного, бескомпромиссного, наступательного. В самом деле, достаточно просмотреть перечень призеров одного только VII МКФ, чтобы убедиться в справедливости такого утверждения. Золотые награды получили: «Признание полицейского комиссара прокурору республики» (Италия), режиссер Дамиано Дамиани; «Сегодня жить, умереть завтра» (Япония), режиссер Кането Синдо; «Белая птица с черной отметиной» (СССР), режиссер Юрий Ильенко. Движение человечества во времени — вот, пожалуй, то, в самых общих словах, главное содержание названных произведений, при всем внешнем и внутреннем своеобразии каждого из них, при всем различии художественного стиля и темперамента авторов. Если добавить к этому, что четвертого Золотого приза — за режиссуру удостоен Анджей Вайда (Польша), известный такими фильмами, как «Пепел и алмаз», «Канал», «Поколение», «Пейзаж после битвы», а одну из серебряных наград получила чехословацкая картина «Ключ» — «за разработку темы антифашистской борьбы»; что приз за лучшее исполнение женской роли жюри присудило Аде Роговцевой, сыгравшей в фильме «Салют, Мария!» героиню, беззаветно преданную идеалам революции и интернационализма, что список фильмов-победителей по конкурсу короткометражных лент возглавили: «Анджела Дэвис. Портрет революционерки» (Франция), автор Иоланда Дю Люар, и «Стальная стена Виньлинь» (ДРВ), режиссер Нгок Куинь, а заключают его картины, удостоенные трех спе-

циальных призов: «Четыре примера для агитации» (ФРГ) — «за талантливую публицистичность и новаторский поиск в создании жанров политического кинематографа»; «Завтрашний день — наш» (Япония) — «за выразительный показ жизни трудящихся женщин»; «Интернационал» (СССР) — «за создание монументального образа революции средствами новейшей техники кинематографа», то даже одних этих примеров достаточно для подтверждения тезиса о все более плодотворном проявлении политической направленности последнего по времени московского киносмотра. Но ведь еще на фестивале нам довелось увидеть и «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Элио Петри, и «Джо Хилла» Бу Видерберга, «Сакко и Ванцетти» Джулиано Монтальдо, «Конформиста» Бернардо Бертолуччи, «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» Сиднея Поллака, «Как, зачем и почему убили генерала» Сантьяго Альвареса, «Кеймада» Джилло Понтекорво, «Благослови зверей и детей» Стэнли Креймера... Да, действительно, кинематограф высокого гражданского накала убедительно, зримо (и для многих — неожиданно) продемонстрировал на московских фестивальных экранах свои окрепшие силы. И даже при всем желании не замечать важных перемен в кино, при явно предвзятом отношении к московскому киносмотру со стороны определенных кругов на Западе, ни у кого не хватило духу всерьез заявить, что, мол, это — случайность, результат тенденциозного подбора фильмов устроителями фестиваля (а такие утверждения нам приходилось слышать раньше). Не тенденциозность, а т е н д е н ц и я, согласующаяся со всем ходом современного исторического развития в мире, дала себя почувствовать в дни VII фестиваля; течение, мало приметное в момент зарождения, превратилось в доминанту мирового кинопроцесса.

Вспомним здесь, что именно в кино социалистических стран, прежде всего в революционном советском киноискусстве, тема человека труда, революционера, тема политической борьбы прозвучала впервые.

Следует упомянуть и об одной из уникальных традиций Московского фестиваля, с самого начала сделавшейся популярной у наших зарубежных гостей: об организации ретроспективных показов советских фильмов, проходящих параллельно с фестивальными просмотрами. На шестом фестивале это была «Ленинская ретроспектива», и многие из участников фестиваля говорили потом, что фильмы этой программы принесли им радость открытия, приблизили к новому пониманию образа Ленина, познакомили с самой замечательной страницей в истории советского кино. «Образ современника на экране» — так назывался ретроспективный показ седьмого фестиваля, где его участники могли посмотреть «У озера» Сергея Герасимова, «Начало» Глеба Панфилова, «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова. В период фестиваля режиссеры, актеры, кинодраматурги и другие деятели кино получают возможность не только ознакомиться с фильмами многих стран, но и познакомиться друг с другом. Под таким знакомством я понимаю откровенный и полезный обмен мнениями по основным проблемам общественной жизни, близким и актуальным для всех народов, и по вопросам, связанным с современным состоянием и развитием киноискусства,— в ходе свободных товарищеских дискуссий, на которых порой возникают острые споры и происходит столкновение полярных суждений. Одним из примечательных событий такого рода была дискуссия на тему «Кино — мораль — критика», развернувшаяся на встрече советских и зарубежных киноведов, проведенной журналом «Искусство кино» в рамках VI Международного кинофестиваля. Наконец, нельзя не вспомнить и о встречах кинематографистов зарубежных стран с коллективами трудящихся Москвы на заводах и предприятиях, о поездках гостей фестиваля по стране, где их знакомят с различными аспектами жизни советских людей, где их всегда встречают радушно и заинтересованно. Такое можно увидеть далеко не на каждом фестивале.

Давайте задумаемся еще раз, в чем же коренная причина, в чем основа значительности, высокого международного престижа и стойкого успеха Московского фестиваля?

Чем обеспечено почетное право нашего фестиваля претендовать на ответственный ранг мирового кинофорума, собирающего главные силы прогрессивного, боевого киноискусства, помогать их консолидации и росту? Такие возможности, такое право есть у нас потому, что мы представляем кинематографию Союза Советских Социалистических Республик, киноискусство страны, идущей в авангарде мирового революционного процесса, искусство, имеющее славную полувековую историю, снискавшее любовь и уважение в мире, развивающее свои плодотворные традиции и намечающее для себя сегодня новые важные рубежи.

О некоторых проблемах нашего кино, впрямую связанных с характером времени, с изменениями, происходящими в мире, с его тревогами и надеждами, мне и хотелось бы сказать накануне открытия VIII Московского Международного кинофестиваля.

Своим творчеством мы должны содействовать формированию гармоничного человека — сознательного строителя новой жизни, патриота, интернационалиста, для которого нет дела более важного, чем борьба за социальную справедливость и мир. Это — в равной степени и внешняя и внутренняя наша задача, коль скоро мы сознаем необходимость поддерживать любые проявления доброй воли, любые конструктивные начинания прогрессивных сил, включая и ту их часть, которая действует в условиях капитализма.

Практически это означает, в частности, что наши фильмы должны показываться всюду и — как можно шире. Когда высказываешь подобные мысли, то слышишь порой странное возражение: «Что же, выходит, мы должны делать фильмы в угоду капиталистам?» Нет, не в угоду капиталистам, а в угоду человеку труда, который живет и в нашем обществе социализма и в обществе капиталистическом. На Западе наши фильмы смотрят в залах, заполненных простыми людьми, тружениками, молодежью. Необходимо говорить с этими зрителями понятным им языком, говорить открыто, громко и ясно, говорить так, чтобы цели нашей государственной политики, наш образ жизни, наши идеи и нравственные идеалы становились понятными и близкими для широких народных масс, живущих в условиях иного политического и экономического строя. Мы не имеем права ни на минуту забывать, что пространство экрана — это тоже поле идеологической битвы.

Сегодня мировой кинематограф заражен неверием в человека, в его силы, в его будущее. По западным экранам широко разлился мутный поток фильмов, обращающихся к самым темным и опасным областям человеческого сознания. Низменные инстинкты, уродливые комплексы, всякого рода извращения провозглашаются с экрана чуть ли не главными факторами, определяющими интимные и социальные отношения людей, а их источником некоторые «художники», склонные к «философским» обобщениям, считают якобы имманентно присущие человеческой природе агрессивность и аморальность. А раз так, значит нет и не может быть ничего недозволенного, значит, гуманистические традиции искусства, ценности мировой культуры, этический опыт многих поколений — все это никому ненужный хлам... Такое кино несет в себе не только социальную опасность — оно одновременно чревато творческим кризисом. Ведь дегуманизация искусства неизбежно приводит к его деградации в художественном плане, что мы и наблюдаем сегодня на примере множества фильмов, снимаемых на европейских, американских, японских студиях, в которых главное (а иногда — единственное) содержание — секс, насилие, жестокость, мистика, абсурд. Но не следует обольщать себя наивной мыслью, что, мол, подобные ленты не более, чем дань извращенной моде, что главный стимул их постановки — погоня за коммерческим успехом. Если смотреть глубже, то и секс, и насилие, и другие атрибуты кинематографа, на первый взгляд, ориентированного только на извлечение финансовой прибыли, оказываются самым непосредственным образом связанными с политическими и социальными проблемами. Такое кино призвано не только отвлечь человека от серьезных мыслей, от попыток критической оценки

действительности, от борьбы за более справедливое общественное устройство, но и, вытравив из его сознания важнейшие духовные ценности, нивелировав параметры личности, превратить ее в инструмент, не доставляющий никаких хлопот, которым могли бы успешно манипулировать реакционные, враждебные человечности и разуму силы.

Активное противоборство подобным тенденциям — одна из самых актуальных задач деятелей киноискусства, стоящих на позициях социалистического классового гуманизма.

Выше, говоря о традициях Московского фестиваля, я уже касался вопроса о политическом кино. Термин этот нуждается в уточнении, поскольку явления, которые он формально объединяет, крайне разнородны. Фильмы антисоветской, антикоммунистической направленности — за их постановку, к сожалению, берутся иногда и известные мастера западного кино — беззастенчиво эксплуатируют возросший интерес публики к политической тематике. Разве картина «Николай и Александра», недавно прошедшая по зарубежным экранам, лента, тенденциозно фальсифицирующая русскую историю, не является политической? Разве нет политической тенденциозности содержания в таких известных военных фильмах, как «Паттон», «Самый длинный день», «Битва в Арденнах», документально «точно» воспроизводящих события второй мировой войны в жанре реставрированной хроники, но по существу представляющих собой подделку под художественную и историческую правду? Ведь в этих картинах ни одним словом не упоминается Советская Армия; их авторы напрочь «забыли», что советский народ вынес на своих плечах главную тяжесть жестокой схватки с фашизмом, потеряв двадцать миллионов человеческих жизней.

Но если фальсификаторская сущность «Самого длинного дня», например, еще тщательным образом закамуфлирована, то в иных западных фильмах антисоветизм выступает без защитной одежды.

К счастью, в последнее время у западного зрителя появилась возможность сравнить фильмы-фальшивки о минувшей войне с картинами, в которых рассказ о ней ведется на основе широкого реалистического обобщения. Самую существенную роль в этом деле сыграл широкий международный прокат эпопеи Юрия Озерова «Освобождение», с энтузиазмом встреченной на экранах мира. Советские люди знают, что такое война из собственного трудного опыта, помнят, какой ценой досталась победа, нашему искусству нет нужды идти на подтасовки и искажения в показе столь важного периода истории, каким было время второй мировой войны. И зрители в зарубежных странах чувствуют и понимают пафос и реализм «Освобождения».

Есть еще одна разновидность политического фильма, взятая на вооружение буржуазной пропагандой. Я имею в виду картины, выдающие левацкий революционаризм за высшее проявление революционности, несущие с экрана тезисы враждебных коммунистическому и рабочему движению мелкобуржуазных течений — «левого» оппортунизма, маоизма, гошизма. В самом факте появления таких картин нетрудно усмотреть прямую связь с известными реалиями западной действительности. В последние годы пресса капиталистических стран охотно и часто пишет о деятельности различных групп и группок, крикливо провозглашающих себя «революционными». Однако новый термин — «левый экстремизм» — не может скрыть основной направленности псевдореволюционной деятельности, ничего общего не имеющей с целями подлинно демократических движений, вредной для дела сохранения мира, упрочения позиций социализма и развития классовой борьбы. Одним из лозунгов левацки настроенных экстремистов является демагогический и лишенный здравого смысла призыв «Революция — немедленно!». Вспомним, однако, слова В. И. Ленина, который указывал, что «революции не делаются по заказу, не приурочиваются к тому или другому моменту, а созревают в процессе исторического развития и разражаются в момент, обусловленный комплексом целого ряда внутренних и внешних причин». Ленинское положение, подтвержден-

ное опытом трех русских революций, опытом мирового коммунистического движения, звучит и сегодня вполне актуально. Не трудно показать, что практика «левых» террористов, экстремистски настроенных бунтарей может дать лишь бессмысленные жертвы, дискредитировать идею пролетарской революции, сбить с толку определенную часть трудящихся и в конечном итоге завести своих последователей в глухой тупик. Буржуазные идеологи, направляя свои усилия на сохранение господства государственно-монополистического капитала, отчетливо понимают принципиальную безвредность «левых революционеров», более того, они учитывают и используют тот факт, что, расписывая «ужасы» «красного террора», они могут запугать малосознательные слои общества и восстановить их против революционно настроенных рабочих, против той части интеллигенции и студенческой молодежи, которая придерживается марксистско-ленинских взглядов.

Выразителем настроений «левого экстремизма» в кино сделался с некоторых пор один из режиссеров французской «новой волны» Жан-Люк Годар. Сегодня Годар вместе со своим коллегой Жан-Пьером Гореном занимается изготовлением «подпольных» фильмов-агиток, по мысли авторов, призванных служить наглядным пособием, практической инструкцией в «революционной» борьбе. Такие ленты подчас много опаснее (но только не для буржуазии!), чем взрывы самодельных бомбочек, потому что, «взрываясь» в неустоявшемся сознании, они могут его идеологически дезориентировать.

Наше революционное социалистическое киноискусство видит одно из основных своих предназначений в том, чтобы как раз дать современному человеку верные и четкие ориентиры в бурном и неоднородном потоке действительности. И нам необходимо создавать политические фильмы, способные эффективно, по-боевому противостоять и правой буржуазной идеологии и демагогическим выпадам экстремистов-леваков. Нашему делу не могут помочь политические картины, в которых политика — лишь фон действия или формальный посыл, а не внутреннее содержание. Создавая фильм политической направленности, нужно задумываться не только над его проблематикой, — она, разумеется, должна быть актуально важной, — но и над его художественной убедительностью, достоверностью изображаемого. Снимать такие ленты на западном материале нужно иначе, чем это делается у нас сейчас. Кино — искусство предельной точности, и если в кадре есть хотя бы маленькая неправда — нелепая деталь быта, например, или географическая несуразность, — это подрывает зрительское доверие к произведению в целом. Высоким образцом гражданского и творческого постижения жизни и проблем далекой страны и ее народа представляется мне мексиканский фильм Сергея Эйзенштейна. В наши дни, снимая «Пылающий континент», Роман Кармен видел все — и жителей Латинской Америки, и Панамский канал, и города Чили собственными глазами, кинокамерой (ведь камера — это наши глаза!). Журналистская достоверность и пристрастность советского художника создали сплав, определяющий достоинства этого фильма.

Думаю, что сейчас назрела потребность создавать политические фильмы на международные темы общими усилиями кинематографий социалистических стран. Конечно, было бы полезно приобщить к этому первостепенной важности делу и прогрессивных художников из стран Запада. У нас много друзей, которые будут с нами охотно сотрудничать. Сценарии для таких картин могли бы написать Джеймс Олдридж из Англии, Чезаре Дзаваттини из Италии, французские писатели-коммунисты.

Я убежден, что необходим более смелый, решительный, более широкий подход ко многим вопросам, связанным с созданием политических фильмов в нашем кинематографе.

Недавно Витаутас Жалакявичус закончил картину «Это сладкое слово — свобода!»; почти одновременно Юлий Райзман завершил работу над двухсерийной постановкой «Визит вежливости». Принадлежность обеих этих картин к политическому направлению очевидна. Но это только начало большой

и нужной работы, которую необходимо продолжать, привлекая новые творческие силы.

Наше время поставило человечество перед лицом проблем, не знакомых ему по всей предшествующей истории. Научно-техническая революция принесла и еще сулит нам немалые блага. Но прогресс техники в определенном смысле обнаруживает и свою оборотную, теневую сторону. Если мы и дальше будем расхищать природные богатства столь же беззаботно, как делали это до сих пор, будем по-прежнему бездумно загрязнять воду и воздух отходами промышленности, то через какое-то время Земля может превратиться в безжизненную планету. Искусство не в праве игнорировать животрепещущие вопросы времени — я говорю о реалистическом искусстве, создаваемом с мыслью и заботой о людях. Проблема защиты окружающей среды входит в круг именно животрепещущих проблем. Наши документалисты уже намечают подходы к этой важной теме. Теперь слово за художественным кинематографом, который, если не считать фильма «У озера», к ней еще и не приближался.

Последняя работа Андрея Тарковского «Солярис» нравится мне тем светлым чувством, которое фильм сообщает зрителю; возможно, в такой оценке есть что-то субъективное и неполное, но я увидел в произведении Тарковского некий главный посыл, который можно определить как любовь к нашей планете, к красивой и всем нам дорогой Земле. Для меня это оказалось самым ценным в картине.

Недавно я узнал, что японский режиссер Акира Куросава, правдивые и талантливые фильмы которого всегда отличал пафос гуманизма, приступит в этом году на киностудии «Мосфильм» к экранизации известных произведений русского писателя Владимира Арсеньева «Дерсу Узала» и «В дебрях Уссурийского края». По замыслу автора, центральной темой его будущего фильма должна стать тема «человек и природа». Можно от чистого сердца пожелать Акире Куросава успешного осуществления его интересных планов.

Предотвращая опасность разрушения окружающей среды, мы тем самым предотвращаем и угрозу разрушения нравственной целостности, духовной красоты человеческой личности. Не только чистая биосфера, но чистая в моральном отношении среда нужны человеку для гармоничного и счастливого существования. В этом смысле искусству, выступающему с буржуазных позиций, нечего сказать людям. У нас — есть что сказать!

Однако добрые намерения и правильные мысли не могут найти воплощения в произведении искусства до тех пор, пока их не коснется оплодотворяющая сила художественного творчества. Мало хотеть, нужно еще и мочь. Овладение в полной мере совершенными средствами художественной, образной выразительности составляет сегодня основополагающую проблему, от успешного решения которой зависит все дальнейшее развитие нашего кино.

Любое произведение искусства — живописное полотно, симфонию, спектакль, фильм — я оцениваю по той э н е р г и и, которая мне сообщается в процессе его восприятия. Трудно, почти невозможно объяснить это на словах, но когда слушаешь музыку Бетховена, сила чувств, вложенная в произведение, именно сообщается тебе, а не просто вызывает в сознании более или менее сложные ассоциации. Вот совершенное воздействие, к которому нужно стремиться! Открытие и сообщение чувств — вот что это такое. Мы должны думать о средствах искусства, ему одному данных; ведь только искусству доступны самые сильные и совершенные средства воздействия на человека. Если бы не было искусства, мы навсегда остались бы самыми бедными и убогими созданиями природы. Но оно существует, и когда мы не используем самых замечательных и могучих его инструментов, самых ярких красок его палитры, мы обедняем и себя и зрителя. И мы при этом не приближаемся к людям, а удаляемся от них. Пренебрегая средствами воздействия, присущими большому искусству, мы рискуем оказаться на уровне «художественности» газетной заметки, сухого трактата...

Есть больные вопросы времени и есть мир, тревожный, неблагополучный, страдающий от

непримиримых противоречий. Но мы чувствуем себя сильными в этом мире, потому что нам известны пути преодоления социального зла, намеченные самым могучим и передовым философским учением современности — марксистско-ленинской материалистической теорией. Наши идеи неодолимы, им принадлежит будущее. Но и популярность нашей идеологии, и авторитет советского искусства, призванного нести ее людям, в огромной мере определяются тем, насколько действенными оказываются способы воплощения наших идей в нашем творчестве.

Или идея в фильме существует в художественной форме — или ее там просто нет. Третьего не дано. Обращаясь к человеку со словесными декларациями, мы оставляем незатронутым эмоциональное существо его натуры. И зритель покидает зал равнодушным, потому что если нет потрясения, нет и чудодейственного акта проникновения в чувства и мысли художника.

И еще меня тревожит успокоенность, равнодушие и самодовольство, которыми веет порой с наших экранов. На сей счет у Льва Николаевича Толстого есть очень простое и мудрое изречение, суть которого сводится к следующему: художник должен быть ищущим; если он все знает и нашел, он не действует; только поиск может соединить с ним слушателя и зрителя, создать действенное начало. Да, верно, нам многое известно, но не нужно делать вид, будто поиск окончен, будто мы можем предложить готовые рецепты на все случаи жизни. Все равно никто этому не поверит. Должно быть иначе: я нахожусь в поиске, и если в моем произведении это чувствуется, я и зрителя увлекаю жаждой поиска, жаждой размышлений и действий. Процесс поиска — всегда действенный процесс.

Почему я так подробно говорю о вещах, которые многим могут показаться очевидными? Да потому, что очевидное — это еще не синоним пройденного. Нередко до него еще нужно добраться. А наше киноискусство, на что своевременно и мудро указала нам партия, еще далеко не во всем и не всегда оказывается на уровне связанных с ним надежд, возложенных на него задач. Мы призваны занимать ведущее место в мировом кинопроцессе, занимать позиции такие высокие и основательные, чтобы они полностью соответствовали международному авторитету и ведущей роли нашей советской державы в современном мире. Мы вполне сможем этого добиться, если будем подходить к своему творчеству с более строгими критериями требовательности, если будем вкладывать в свои произведения силу таланта, мастерское владение профессией, горячее гражданское чувство.

У нас есть достижения, есть фильмы, составляющие нашу гордость, но хочется, чтобы их стало больше. Мы вправе возлагать большие надежды на молодежь, талантливо работающую в кинематографе, на дальнейшее развитие киноискусства наших союзных республик. Примечательно и обнадеживающе, что на мировом экране успех и признание снискали фильмы, представляющие студии разных республик, созданные зачастую молодыми кинематографистами: «Начало», «Белое солнце пустыни», «Белорусский вокзал», «Тепло твоих рук», «Невестка», «Ждем тебя, парень!», «Алые маки Иссык-Куля», «Кыз-Жибек», «Сказание о Рустаме». Это — ценнейшее наше богатство, и завтрашний творческий день должен его пополнить. И непременно пополнит!

●

Нам выпало жить в замечательное время, когда самое дорогое и светлое стремление человечества — установить на Земле справедливый, прочный и длительный мир — обретает, наконец, зримые черты реальности.

Принцип мирного сосуществования всех государств, выдвинутый Владимиром Ильичем Лениным на заре нашей революции, активно претворяется в жизнь: практическая конструктивная и благотворная политика Коммунистической партии Советского Союза в международных делах, ее неоспоримые успехи — наглядное подтверждение того важного факта, что за этим принципом стоят правда Истории, логика Времени. За ним — будущее! От конфронтации и сложных взаи-

моотношений недоброй памяти периода «холодной войны», навязанных народам, мир все более решительно переходит сегодня к установлению отношений дружбы и добрососедства, к взаимополезному сотрудничеству в разных сферах экономики, науки и культуры.

Благоприятные изменения в международной обстановке — это составная часть мирового революционного процесса, в авангарде которого находятся страны обширного и мощного социалистического лагеря. Мы полны решимости и впредь развивать братский союз социалистических стран, усиливать влияние их согласованной политики на развитие международных событий. При этом народы стран социализма бдительно будут охранять свои исторические завоевания — никакие уступки идеологическим противникам для нас невозможны.

Приближающийся VIII Московский кинофестиваль откроется в обстановке заметного оздоровления международного климата. «Наша последовательная миролюбивая политика и весь ход событий, — говорил в докладе «О пятидесятилетии СССР» Л. И. Брежнев, — постепенно приводит капиталистический мир к признанию необходимости вести дела с социалистическими государствами на почве мирного сосуществования». События последнего времени — договоры между СССР и ФРГ, Польшей и ФРГ, закрепившие нерушимость существующих европейских границ, комплекс соглашений по Западному Берлину, прорыв дипломатической блокады ГДР, прекращение агрессии США во Вьетнаме — вселяют в души людей светлую и реальную надежду. Будем же надеяться, что предстоящий Международный фестиваль в Москве по-своему отразит те новые благотворные перемены, которые определили лицо сегодняшнего мира, и его прекрасный девиз привлечет многих талантливых художников, поставивших свое творчество на службу гуманизму и прогрессу.

Говорят лауреаты фестиваля

В канун VIII Международного кинофестиваля в Москве редакция журнала «Искусство кино» обратилась к режиссерам и актерам советского и зарубежного кино, участникам и лауреатам Московского фестиваля, с просьбой ответить на следующие вопросы:

1. Каково ваше отношение к девизу фестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» и что, по вашему мнению, может быть сделано, чтобы характер фестиваля наиболее полно соответствовал его девизу?
2. Над чем вы работали в последнее время? Ваши планы, замыслы?..
3. Какие явления в современном киноискусстве вы считаете наиболее примечательными и перспективными?
4. Какие проблемы, на ваш взгляд, должны в наибольшей степени повлиять в 70-е годы на кинематограф вашей страны?
5. Каковы ваши личные симпатии в отношении кино вашей страны или национальных кинематографий других стран?

На нашу анкету откликнулись деятели кино более чем из 20 стран мира — сегодня мы публикуем первые пришедшие ответы.

САНТЬЯГО АЛЬВАРЕС, режиссер (Куба)

(Приз жюри конкурса короткометражных фильмов за картину «Как, зачем и почему убили генерала»— «за убедительное, страстное разоблачение противников социального прогресса, врагов Республики Чили» на VII МКФ, 1971)

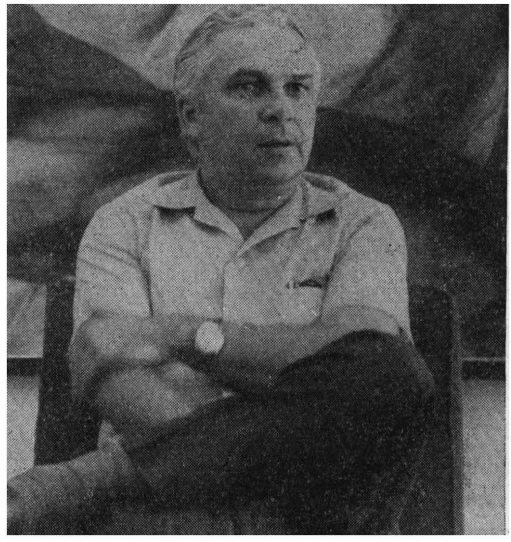
1. Думаю, что этот девиз является исключительно правильным в политическом смысле; в нем определен прогрессивный характер фестиваля. Однако девиз сам по себе еще не дает гарантии успеха. Он должен быть подтвержден и выражен всем содержанием фестиваля.

Известно, что одно из отличий Московского фестиваля заключается в его универсальности: в конкурсе наряду с игровыми участвуют и документальные ленты. Это одна из самых важных, самых существенных черт фестиваля в Москве. Ведь в прокате многих стран документальному кино часто еще отводится роль

второстепенного зрелища, сопровождающего игровой художественный фильм. Опыт московских фестивалей помогает документалистике завоевывать новые позиции.

Мне кажется, что настало время не умножать число фестивалей, как это сейчас происходит, а стараться сделать их более глубокими. Прежде всего это относится к кинофестивалям, проводимым в социалистических странах. Что я имею в виду? В программу работы нужно включать не только просмотры и парадные приемы, но и симпозиумы, дискуссии, где режиссеры, актеры, операторы, критики могли бы обсуждать, в частности, значение и проблемы кино как средства массовой пропаганды и публицистики, его роль в борьбе революционных сил, его перспективы как средства революционной связи с массами. На таких встречах мы можем учиться друг у друга. Московский фестиваль имеет подобную традицию, ее нужно укреплять, расширять. Формы нашего участия в идеологической борьбе нужно совершенствовать; при этом мы должны руководствоваться не только верной теорией, но и опираться на опыт ее эффективного практического воплощения. Через кино нам нужно привлечь на свою сторону симпатию всех народов мира, обращаться к людям, ведущим революционную борьбу, к молодежи, к студентам, к прогрессивным профсоюзам. Это достижимая цель, но добиться ее нелегко. Московский фестиваль многое может здесь сделать.

2. Два последних моих фильма — это документальные полнометражные картины, посвященные зарубежным поездкам нашего премьер-министра Фиделя Кастро в Чили, в Африку и социалистические страны. Первая лента идет более трех часов, вторая — более двух; создавая их, мне хотелось разрушить привычку публики смотреть только короткометражные документальные фильмы, выработанную капиталистическим прокатом. В названии первого фильма использованы слова нашего поэта и мыслителя Хосе Марти: «Я сын Америки и перед нею я в долгу», а в названии второй картины («И небо было взято штурмом») перефразировано известное высказывание Карла Маркса о парижских коммунарах. Я намеренно выбрал в построении заглавия прошедшее время, желая выразить мысль, что во время Октябрьской революции небо было в з я т о штурмом. Это политическое эссе на материале поездки Фиделя Кастро в социалистические страны и страны африканского континента. Результаты этого путешествия способствовали укреплению дела марксизма-ленинизма во всем мире. Картина направлена против национализма и шовинизма, она пропагандирует интернационализм. Фильм имел на Кубе большой успех, долго шел в переполненных залах. Для меня это было радостно, я еще раз убедился, что и большая документальная лента может увлечь зрителя.



Сантьяго Альварес

Сейчас я начал снимать документальный фильм о воспитании молодежи на Кубе. У нас строится экспериментальная школа, которая будет носить имя Ленина; 5 000 студентов будут обучаться там по новой педагогической методике. В настоящее время учащиеся школы помогают завершить ее строительство. Мне хочется показать параллельное развитие двух процессов, в результате которых студенты приобретают знания, необходимые специалистам, и навыки рабочих.

Другой фильм пока в проекте. Сейчас заканчивается работа над его литературным сценарием, основанным на книге уругвайского журналиста и политического деятеля Эдуардо Гальяно «Открытые вены Латинской Америки».

3. Каждый художник, верный делу социализма, обязан чувствовать себя революционером, обязан создавать произведения с четко выраженной политической, революционной тенденцией, обращаться к массам. Формы нашего творчества необходимо совершенствовать. Произведения революционного искусства по

своей художественной форме должны отвечать масштабу и величию идей марксизма-ленинизма.

4. Киноискусство Кубы непосредственно отражает революционный процесс, происходящий в нашей стране. Это важнейшая черта, определяющая кубинский кинематограф.

5. Всякое художественное произведение, и произведение кино тоже, должно быть связано с реальностью своей страны. Мне близко и понятно советское киноискусство, потому что оно следует линии революционной истории Советского Союза. Это обстоятельство сближает кино наших стран.

Гавана

ВЕЛЬКО БУЛАЙИЧ, режиссер (Югославия)

(Золотой приз за фильм «Козара» на III МКФ, 1963)

1. Девиз Московского фестиваля с совершенной полнотой выражает позицию любого прогрессивного кинопроизведения. Возможно, было бы неплохо в рамках Московского фестиваля наряду с традиционным конкурсом устраивать ретроспективный показ произведений мирового кино, нечто вроде «фестиваля фестивалей». Тем более что именно Московский фестиваль в отличие от многих других фестивалей имеет все условия для того, чтобы принимать у себя наиболее значительные и прогрессивные кинопроизведения.

Велько Булайич

2. Свой следующий фильм я задумал посвятить жизни и деятельности одного из выдающихся исторических деятелей Черногории царя Шчепана I. Съемки, вероятно, начну в октябре этого года.

3. В современном кино преобладают революционные изменения. Думаю, что кинематограф никогда еще не был в столь открытой форме занят проблемами современного человека, как сегодня.

В этом смысле киноискусству помогло телевидение, уже потому, что оно приблизило актуальные проблемы действительности к миллионным массам. И еще одна особенность нашего времени: хорошие фильмы раньше никогда не имели столь обширной и активной аудитории, какую они получили сейчас.

4. Консолидация производства, увеличение количества снимаемых фильмов. Когда это осуществится, зрителей станет больше, потому что югославский зритель приветствует хорошие отечественные фильмы.

5. Несмотря на отдельные фильмы, отмеченные идейными промахами, ошибками и заблуждениями, несмотря на сегодняшний кризис, я все же думаю и надеюсь, что югославское кино находится в состоянии поступательного движения.

Когда речь идет о национальном кинематографе других стран, высказаться труднее, потому что его знаешь не так хорошо, как свой. Присматриваешься только к творчеству некоторых, особо близких тебе и интересных авторов. Ведь сегодня практически нет стран, где не было бы талантливых кинематографистов! Вот одно из самых глубоких свидетельств прогресса кино.

Загреб

ОТАКАР ВАВРА, режиссер (ЧССР)

(Серебряный приз — специальная премия жюри за фильм «Романс для корнета» на V МКФ, 1967)

1. За гуманизм, мир и дружбу между народами! Этот девиз определяет смысл работы каждого прогрессивного художника. Я посвятил его идее все свое творчество и, думаю, ни разу ей не изменил.

По-моему, характер фестиваля будет наиболее полно соответствовать его девизу, если на нем будут продемонстрированы фильмы действенные, правдиво отображающие современную жизнь с точки зрения прогресса человечества, прогрессивного преобразования общества, фильмы, призывающие к активному гуманизму, борющиеся против националисти-

ческой политики, фашизма, расизма и против всего, что подавляет стремление людей к установлению более совершенных отношений в обществе.

Разумеется, такому содержанию должна отвечать форма, которая способна воздействовать на зрителя наших дней. Поэтому никакие консервативные академические правила, никакие доктрины в данном случае неприменимы.

Пустая назидательность, голое перечисление фактов, скука не имеют ничего общего с искусством.

Речь идет о создании таких прогрессивных произведений киноискусства, революционных и по содержанию и по форме, которые своей правдивостью и новаторством могли бы захватить зрителя.

2. В последнее время я работал над завершением двухсерийного фильма «Дни предательства», сценарий которого был написан мною совместно с Милославом Фаберой. Это фильм-документ, фильм-свидетельство, в художественной форме рассказывающий о мюнхенском предательстве 1938 года, когда чехословацкое буржуазное правительство, отвергнув помощь Советского Союза, капитулировало перед притязаниями Гитлера. Это фильм о коварной политической игре, в результате которой западные державы пожертвовали Чехословакией якобы во имя мира, но в ответ получили войну. Страницы истории, предшествовавшие второй мировой войне, легли в основу этого фильма.

Сейчас совместно с «Мосфильмом» идет подготовка к съемкам фильма «Соколово», рассказывающего о возникновении в СССР чехословацкого военного батальона под командованием Людвика Свободы, нынешнего президента Чехословацкой Социалистической Республики, о первом бое этого батальона. У Соколова, неподалеку от Харькова, дружба между советским и чехословацким народами была скреплена кровью героев, сражавшихся за общее дело.

3. Наиболее перспективным явлением в современном киноискусстве я считаю создание правдивых фильмов, авторы которых не боятся показать проблемы и противоречия, актуальные для сегодняшней действительности.

4. Я думаю, главной задачей нашего социалистического общества является создание истинно социалистических гуманистических отношений между людьми и искоренение всех пережитков прошлого, которые этому препятствуют.

Становление новой социалистической морали неизбежно повлияет на развитие чехословацкой кинематографии в последующие

Отакар Вавра

годы — при том условии, что наша кинематография будет социалистической на деле, а не только на словах и докажет это своими фильмами.

5. Мне нравятся все те наши и зарубежные фильмы, в которых чувствуется дыхание настоящей жизни, из которых я узнаю что-либо новое, волнующее, знакомясь с культурой других народов, с их проблемами.

Прага

УМАРУ ГАНДА, режиссер (Нигер)

(Диплом жюри за фильм «Кабаскабо» на II МКФ, 1961)

1. Девиз фестиваля благороден и прекрасен. И фестиваль во всем ему следует. Для того чтобы отвечать девизу «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», фестиваль должен принимать (и он их принимает!) фильмы вне зависимости от места их производства, фильмы, которые несли бы в себе ростки гуманизма, боролись бы против устоев эксплуататорского общества — за мир во всем мире.

2. Мой последний фильм называется «Сатана». Он получил главную премию Международной ассоциации кинокритиков на IV фестивале африканских фильмов в Уагадугу (Верхняя Вольта), который проходил с 3 по 13 февраля 1973 года.

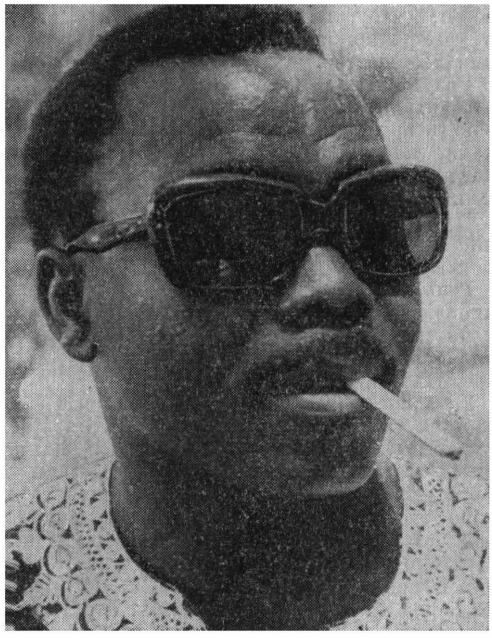
В настоящее время я работаю над сценарием полнометражного фильма, название которого я бы не хотел пока приводить.

3. Любое «новое» кино: экспериментальное, отрицающее буржуазные каноны и голливудские стандарты.

4. Самыми важными проблемами, впрямую влияющими на уровень произведений всего африканского кино в целом и кинематографа Нигера, в частности — и раньше и сегодня, в 70-е годы, — являются нехватка финансовых средств и ограниченные материально-технические возможности.

5. Мне бы не хотелось навязывать свои личные пристрастия, но однако могу признаться, что испытываю глубокую симпатию ко всем работникам молодого африканского кино за присущую им смелость и жажду справедливости, за сопротивление неоколониалистской экспансии в области культуры, за стремление творить подлинно африканский кинематограф.

Ниамей



Умару Ганда

КУРТ ГОФФМАН, режиссер (ФРГ)

(Золотая медаль за фильм «Мы — вундеркинды» на I МКФ, 1959; Серебряный приз за фильм «Привидения в замке Шпессарт» на II МКФ, 1961)

1. Полностью согласен с девизом Московского фестиваля, потому что мир, дружба между всеми народами — это то, чего больше всего не хватает и что более всего нужно людям нашей планеты. Это самое важное!

Хотел бы только пожелать, чтобы в Москве никогда не случалось того, что часто происходит на международных фестивалях, где дельцы от киноискусства оказываются в центре внимания и ощущается стремление организаторов киносмотра прежде всего выгодно продать фильмы, а не продемонстрировать интересные произведения и познакомить публику с выдающимися мастерами кино. Есть и еще одно пожелание по проведению фестиваля: мне бы очень хотелось, чтобы в период его проведения были созданы возможности для еще более широкого ознакомления зрителей с картинами, привезенными из других стран. Нужно, чтобы круг картин расширялся — ведь сам девиз фестиваля обязывает к более широкому общению между людьми разных наций; такое общение и происходит, когда зрители узнают по фильмам о жизни, истории, культуре и обычаях зарубежных стран. Чем глубже и шире будет развиваться процесс взаимного знакомства, тем более полно будет отвечать фестиваль своему благородному девизу.

2. Этот вопрос анкеты мне хотелось бы пропустить, поскольку, как мне представляется, ни над чем интересным я в настоящее время не работаю, а о планах, пока они не стали более определенными, говорить рано. Моя последняя по времени работа — комедийная лента «Капитан» — была показана в Москве и Ленинграде во время Недели кино Федеративной Республики Германии весной этого года.

3. Когда смотришь фильмы, сделанные в Америке и других западных странах, то часто замечаешь, как дорого они стоят, какие колоссальные денежные вложения сопровождают постановку. Однако если говорить о художественной стороне вопроса, то она не всегда отвечает уровню затрат. В связи с этим, как мне представляется, мы больше должны возлагать надежд на молодое поколение кинематографистов: они не всегда располагают большими средствами для постановки, но их искусство, в особенности стиль их фильмов часто очень примечательны и обнадеживающи.

4. Исчерпывающего ответа на этот вопрос я дать не могу, поскольку сейчас я несколько отошел от кинопроизводства в ФРГ. В нашей стране одной из самых острых проблем для кинематографистов является снижение посещаемости: публика у нас все меньше ходит в кинотеатры, предпочитая смотреть телевизор дома.

В творческом плане мне трудно назвать конкретную проблему, которая в наибольшей степени может повлиять в 70-е годы на наше кино. Но мне думается, что любой серьезный фильм будет ставить тот или иной важный вопрос, отражать мироощущение своих создателей. Ведь в современной жизни множество проблем, их нельзя унифицировать, да и не нужно стремиться к этому.

5. К сожалению, на наших экранах событием чаще становится фильм зарубежного производства, чем отечественного. Лично меня всегда в первую очередь интересует, как сделан фильм, каков его художественный стиль, поскольку средства художественной выразительности как раз и определяют действенность мысли и авторского тезиса, с которыми создатели картины обращаются к зрителю. В этом отношении я возлагаю большие надежды на молодое поколение кинематографистов, работающих в разных странах, поскольку молодежи свойственно искать новые пути в искусстве.

Мюнхен

Курт Гоффман

ПЬЕТРО ДЖЕРМИ, режиссер (Италия)

(Золотой приз за фильм «Серафино» на VI МКФ, 1969)

1. Что может быть прекраснее мира и дружбы между народами?

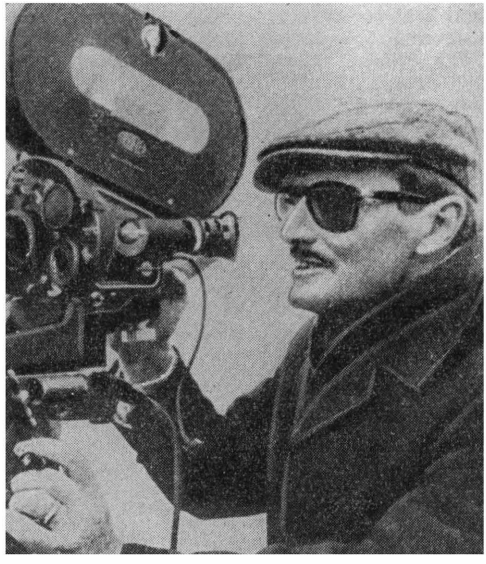
2. Мой последний фильм — «Альфредо, Альфредо». А проекты на будущее — разнообразны и многочисленны.

3. Для меня кино значительно, если оно пытается создавать хорошие фильмы, сюжет которых наполнен глубоким содержанием.

4. Наиболее важными проблемами и темами — всегда, а не только в 70-е годы — для нашей страны, как и для других стран, являются мир между народами и общественный прогресс.

5. У меня нет личных пристрастий в отношении авторов из моей страны или из других стран. Как и в пункте 3-м анкеты, для меня кажутся значительными талантливые фильмы какой бы то ни было страны и какого бы то ни было автора.

Рим



Пьетро Джерми

ДЭЖИДИЙН ЖИГЖИД, режиссер (Монголия)

(Дипломы Союза советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами за фильмы «Наводнение» на V МКФ, 1967; «Утро» на VI МКФ, 1969)

1. Для человечества нет ничего дороже свободы и мирного труда. Осуществить свои чаяния оно может, полностью и окончательно ликвидировав угнетение, настойчивым созидательным трудом во имя расцвета каждой страны утверждая и защищая гуманные человеческие отношения. Этому благородному делу служит современное прогрессивное киноискусство.

Ставшие доброй традицией Московские международные кинофестивали являются активной формой пропаганды лучших достижений кинематографии нашей эпохи, служат дальнейшему укреплению дружбы и взаимопонимания народов. Участники встречи в Москве имеют благоприятную возможность познакомить зрителей, друг друга со своими лучшими произведениями, делиться творческим опытом, обмениваться мнениями по актуальным проблемам нашего искусства. И, конечно, у каждого участника форума, я это хорошо знаю по себе, рождаются после таких встреч новые замыслы и планы, которые впоследствии претворяются в новые кинофильмы, в новые образы.

Мне посчастливилось участвовать на представительных форумах в Москве со своими художественными лентами «Посланник народа», «Наводнение», «Утро» в 1959, 1967 и 1969 годах. Каждый из этих смотров был для меня настоящим праздником, каждый из них принес радость знакомства с творчеством моих коллег из разных стран, знакомства с различными направлениями и методами работы. Эти встречи обогащают. Ничто не может заменить живое общение с коллегами по профессии. Я глубоко счастлив, что во время московских встреч у меня появилось немало добрых друзей, что я нашел много единомышленников.

Дэжидийн Жигжид

2. Я считаю, что долг каждого деятеля искусства — писателя, художника или режиссера — сказать свое слово о своем современнике, о своем времени. И мы прекрасно понимаем, как сложно показать средствами кино труженика — созидателя сегодняшней жизни — во всем его величии, воплотить полнокровный образ современника, раскрыть его богатый и многообразный внутренний мир, показать духовную силу и щедрость его, диалектику бескомпромиссной борьбы, которую он ведет, преобразуя мир.

В последнее время я работаю над современной темой. Глубокое изучение жизни, познание своего героя, всестороннее знакомство с его замечательными творениями, понятно, дело нелегкое, но интереснейшее. Я снял художественный фильм «Зять», воссоздающий события конца 50-х и начала 60-х годов, когда в нашей стране развертывалось массовое движение кооперирования единоличных скотоводческих хозяйств. Картина демонстрировалась на Московском кинофестивале 1971 года. Я попытался в ней рассказать о коренной ломке в мировоззрениях аратов-скотоводов, о силе коллективного труда, о зарождении у сельских тружеников новых, социалистических взаимоотношений.

Происходящим изменениям в сельской жизни сегодняшней Монголии посвящена моя новая лента «Они из Баян-Булака», которую я только что завершил.

3. Мы являемся свидетелями того неоспоримого факта, что роль кино в жизни современного общества возрастает изо дня в день. Каждый человек, очевидно, стремится осмыслить и понять в богатой событиями действительности самое главное, самую сущность, чтобы сознательно и еще более активно участвовать в жизни общества. И наш почетный и ответственный долг — всемерно способствовать этому процессу. Зрители — в первую очередь я имею в виду молодежь, которая, как известно, составляет большинство населения нашей планеты, — ждут от кинематографа ответа на вопросы о том, каково грядущее нашего общества, хотят видеть уже сегодня образ челове-

ка будущего. На мой взгляд, достойными ответами на подобную постановку вопроса могут служить и служат многие произведения известных советских и других прогрессивных мастеров кино. Именно такие произведения, какими являются лучшие образцы советского и мирового кино, нужны нашему кинематографу, и они, я уверен, будут созданы.

4. Считаю главной задачей создание в монгольском киноискусстве такого яркого, полнокровного образа нашего современника, который стал бы вдохновляющим примером для нового поколения молодежи. Небезуспешной попыткой, предпринятой в этом направлении, считаю созданные в последнее время художественный фильм «Первые шаги» о молодом агрономе-новаторе и документальные ленты о героях нынешней пятилетки, например, о горняках Налайхи, ткачихах Улан-Батора, скотоводах Завханского Аймака. Хочется надеяться, что освоение нашим кино современной темы будет продолжено с большей глубиной разработок актуальных проблем.

5. Самого высокого мнения я о таких работах советских мастеров, как «Девять дней одного года», «Журналист», «Доживем до понедельника», «Белорусский вокзал», «Начало», «Солярис».

Улан-Батор

Людмила Савельева

ЛЮДМИЛА САВЕЛЬЕВА, актриса (СССР)

1. Прежде всего мне хочется, чтобы на VIII Московском кинофестивале были показаны самые интересные, самые лучшие фильмы этого года. Потому что ради таких фильмов и проводятся кинофестивали. Но не одними фильмами жив фестиваль: в нем важно все — и пресс-конференции, и дискуссии, и ретроспективы, и открытие новых кинематографических талантов. Второе мое пожелание кинофестивалю — познакомить зрителей с новыми именами талантливых режиссеров, актеров, операторов. Московский фестиваль — демократичнейший фестиваль! Мы продолжаем знакомства, завязанные на предыдущих фестивалях, ждем в гости известнейших кинематографистов с их новыми лентами. И мне хочется, чтобы эти ожидания не были обмануты, чтобы мы еще и еще раз смогли насладиться их искусством.

2. Дух Московского кинофестиваля, выраженный в его девизе, важен и в повседневной работе каждого кинематографиста. Сама наша профессия связывает нас со многими людьми и учит взаимопониманию. Кинематографисты разных стран все чаще встречаются не только на кинофестивалях и симпозиумах, но и в рабочей обстановке на съемочной площадке. Мне довелось сниматься в советско-итальянском фильме «Подсолнухи», а последняя моя роль в фильме Владимира Вайнштока «Всадник без головы» дала возможность познакомиться с творчеством кубинских актеров, с кубинской кинематографией.

4. У советского кинематографа особые задачи: лучшие советские фильмы познакомили зрителей многих стран мира с героями нашего общества, рабочими, колхозниками, интеллигенцией, построившими социализм в нашей стране. Думаю, что кинематограф 70-х годов должен продолжить эту основную традицию советского искусства.

5. Перед началом кинофестиваля мне хочется передать наилучшие пожелания нашим ведущим мастерам Сергею Бондарчуку, Александру Алову, Владимиру Наумову, Эльдару Рязанову, Андрею Тарковскому, Георгию Панфилову, пожелать успеха нашим фильмам, которые будут демонстрироваться на конкурсных просмотрах. Хочется пожелать успеха и моим любимым зарубежным режиссерам — Витторио Де Сика, Федерико Феллини, Артуру Пенну, Спднею Поллаку, Анджею Вайде. Многие из этих режиссеров были гостями Московского кинофестиваля, их фильмы с успехом прошли по нашим экранам. Я — за продолжение знакомства, ставшего столь плодотворным и интересным.

Москва

ЛУИДЖИ КОМЕНЧИНИ, режиссер (Италия)

(Золотой приз — специальная премия жюри за фильм «Все по домам» на II МКФ, 1961)

1. Выбор девиза, который характеризует Московские фестивали, превосходен. Следует только пожелать, чтобы подбор фильмов на предстоящем фестивале соответствовал этому девизу, потому что каждый фестиваль характеризуется представленными на нем картинами. Очень важно, по моему мнению, предоставить еще больше места кинематографиям развивающихся стран.

2. В прошлом году я закончил «Приключения Пиноккио» (в пяти сериях для телевидения и в виде двухчасового фильма). Затем я поставил фильм «Научный скопоне» с участием Альберто Сорди, Сильваны Мангано и Бетт Дэвис. Сценарий этого фильма написал Родольфо Сонего.

Как «Пиноккио», так и «Скопоне» — работы, которые имеют для меня большое значение. «Пиноккио» показывали по телевидению, и он имел очень широкую публику. В нем вниманию больших и маленьких зрителей была вновь предложена тема конфликта между ребенком (который стремится к свободе и поискам нового) и взрослым (для которого ребенок — маленькое существо, формируемое по его, взрослого, образу и подобию).

Луиджи Коменчини

В своем новом фильме мне хотелось бы рассказать о любви между рабочим с севера и приехавшей с юга сицилианкой. Это патетическая и вместе с тем юмористическая история, однако с трагическим концом, так как девушка умирает от вредных испарений на фабрике, где работает.

3. Я отвечу на этот вопрос, переиначив его, то есть указав, каковы тенденции современного кино, которые лично мне не кажутся убедительными.

В современном кино существует весьма сильная тенденция, которую я назвал бы неосимволизмом или неодекадентством. Следовать ей, по-моему, означает игнорировать реальную действительность, упиваться формальной стороной произведения, искать одобрения у интеллектуальной элиты, а не у широкого народного зрителя. Это направление дает произведения, стоящие на высоком уровне, которые заслуживают во многих смыслах положительной оценки. Однако я считаю их изменой кино, притягательная сила которого, на мой взгляд, заключается именно в том, что оно является широким народным зрелищем.

Разумеется, недостаточно создавать широкие народные зрелища, чтобы считать, что ты прав.

Однако мы должны неизменно стремиться — даже тогда, когда мы трактуем трудные темы — к ясности языка художественного выражения, чтобы быть понятыми всеми.

4. Мне хотелось бы, чтобы итальянское кино, которое я считаю весьма богатым и разнообразным как в смысле мастеров, какими оно располагает, так и с точки зрения существующих в нем направлений, смогло бы явиться в своем комплексе своеобразным зеркалом нынешнего итальянского общества и его противоречий.

Но это не всегда так. В итальянском кино — и не всегда по вине режиссеров и сценаристов — проявляется тенденция отрыва от жизни в угоду неодекадентским настроениям.

5. Когда я хожу в кино, я такой же зритель, как и все остальные. Я хочу, чтобы мне не было скучно и стремлюсь увидеть такие аспекты жизни, которые дали бы пищу моей фантазии и побудили бы меня мыслить. Когда это происходит — впрочем, весьма редко, — я покидаю зрительный зал довольный. А так как я всегда испытывал и испытываю глубокое уважение к зрителям, то мне хотелось бы, чтобы это случалось со зрителями моих фильмов!

Рим

ИОАХИМ КУНЕРТ, режиссер (ГДР)
(Приз фестиваля за фильм «Приключения Вернера Хольта» на IV МКФ, 1965)

Иоахим Кунерт

1. Московский фестиваль является важнейшим и наиболее представительным в мировом кинематографе. Он не только — экран достижений современного кинопроизводства, но и средство установления взаимопонимания, что, в свою очередь, оказывает влияние на деятелей кино во всем мире.

Однако меня занимает и такой вопрос: сохранит ли Московский фестиваль свой облик и значение при условии дальнейшего развития телевизионных фильмов?

Конечно же, расцвет советского киноискусства и исключительный резонанс, который оно находит прежде всего в собственной стране, если судить по количеству кинозрителей, являются единственными в своем роде. Я вижу здесь, однако, некие ножницы между развитием кино в СССР и других странах — процесс, постоянно углубляющийся. К примеру, такая традиционная страна кино, как Австрия, уже не имеет собственной кинопромышленности. Это же происходит и в других, малых и средних странах. А работа над созданием фильмов для телевидения продолжается... Именно здесь проявляются тенденции, над которыми, мне представляется, стоит призадуматься.

2. После фильма «Приключения Вернера Хольта», с которым я приезжал на Московский фестиваль и который известен в СССР, я сделал экранизацию романа Анны Зегерс «Мертвые остаются молодыми». Эта работа как бы сама собой перешла в новую — в сценарий по рассказу Анны Зегерс «Агате Швайгерт». Между прочим, натурные съемки частично были проведены в Советском Союзе, и я был бы очень рад, если бы оба последних фильма были показаны на экранах вашей страны.

В настоящее время я снимаю современную картину под названием «Каштан». Смысл названия — в ироническом замечании по адресу одного молодого человека: «Ты, как каштан, — покуда на тебе колючая скорлупа, неясно, кто ты на самом деле...» А в будущем году собираюсь взяться за фильм о Моцарте. Это не будет его биография, лишь отрывок из жизни композитора, дающий, однако, представление о нем.

3. Многие прогрессивные художники во всем мире занимаются проблемами окружающей среды, проблемами общественного строя у себя на родине. Показ действительности и критическое рассмотрение ее во имя прогрессивных перемен, диалектический анализ современности, заключающей в себе начала будущего, — вот, по-моему, всемирная тенденция кино. И я различаю среди многих направлений два главных: первое характеризуется локальным подходом, когда произведение искусства дает как бы сгусток действительности; второе охватывает жизненные явления широко и во множестве элементов открывает самое главное, самое существенное. Однако важным для меня здесь представляется не путь, а цель, которая в конечном счете и оказывает художественное воздействие на человека.

4. Под руководством старшего поколения сегодняшние сорока- и пятидесятилетние люди приняли участие в строительстве ГДР. В ближайшее десятилетие начнется передача эстафеты следующему поколению. Я тоже принадлежу к числу сорока- и пятидесятилетних, и мы уже должны задавать себе вопрос о том, что мы создали и что нет, что же мы передадим своей смене. Я думаю при этом о замечании одного городского архитектора, который как-то раз сказал мне, что достичь всего сразу нельзя. Взглянув на свой макет города, он добавил: «Мы должны оставить здесь пустые места, которые сможет заполнить лишь следующее поколение. Научно-техническая революция продолжается, и только в ходе ее дальнейшего развития осуществится то, о чем мы сегодня лишь мечтаем...»

Однако у ГДР есть еще одна, особая проблема. В последние два года республика была признана многими странами. Сегодня с нашим социалистическим государством поддерживает дипломатические отношения 81 страна мира. Продолжавшаяся в течение многих лет дискредитация ГДР и клевета на нее поставили вопрос, на который нужно отвечать: «Кто вы, люди ГДР?» Я думаю, что искусство, а в особенности — кино, призвано дать на это ответ.

5. Термин «современное искусство» я понимаю так: быть на уровне своего времени, решать средствами искусства проблемы современности или же оказывать этими средствами влияние на нее. К этой цели ведут многие пути, а отнюдь не одноколейка. Именно цель является здесь для меня критерием.

Разрешите мне в знак глубокого уважения к Анне Зегерс процитировать одно из ее высказываний, которое выражает мысли всех деятелей искусства ГДР: «У нас, немецких писателей, ответственность особенно высока. Слишком часто на языке нашем отдавались приказы об убийствах, распоряжения, приносившие войны и несчастья людям. Однако на нашем же языке создавалась и великая поэзия, дававшая людям счастье и мир. То, что мы пишем, может быть аморфным, бессмысленным, как прах, а может способствовать возникновению иной, более значительной жизни. Все зависит от нас самих».

Берлин

АКИРА КУРОСАВА, режиссер (Япония)

(Приз Союза работников кинематографии СССР за фильм «Красная борода» на IV МКФ, 1965; Специальный приз Союза кинематографистов СССР — «режиссеру, который своими произведениями внес выдающийся вклад в развитие мирового киноискусства» — на VII МКФ, 1971)

1. Я считаю девиз фестиваля прекрасным девизом; со своей стороны, насколько это в моих силах, я всегда буду стремиться к претворению в жизнь заложенных в нем принципов. Думаю, что если люди, работающие в кино, будут постоянно иметь в виду и учитывать смысл этого девиза, то и их фильмы, естественно, будут отвечать его духу.

2. Моя последняя работа — картина «Додескаден» («Под стук трамвайных колес»). Сейчас в Японии я не могу снимать такие фильмы, какие бы мне хотелось. У меня нет для этого финансовых возможностей.

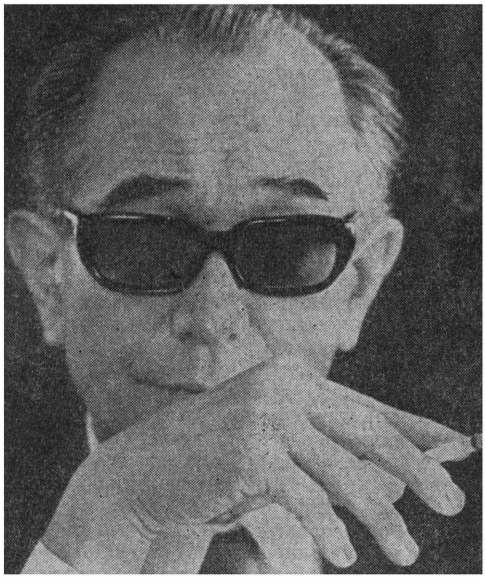
В этом году я приступаю к съемкам цветного широкоформатного фильма, сценарий которого мы напишем вместе с советским писателем Юрием Нагибиным по известным книгам Владимира Арсеньева «Дерсу Узала» и «В дебрях Уссурийского края». В юности я очень увлекался произведениями русских писателей; возможно, поэтому я и пришел к экранизации таких произведений, как «Идиот» Федора Достоевского и «На дне» Максима Горького, перенеся их действие на «японскую почву». С творчеством Арсеньева я познакомился лет тридцать назад, когда работал еще помощником режиссера. Позднее я не раз возвращался к мысли поставить фильм на основе этих книг. Однажды я отправился на Хоккайдо, чтобы выбрать натуру для будущей картины. Но я вскоре понял, что такая картина не может удаться, если не снимать ее именно в тех местах, что описаны Владимиром Арсеньевым. Вот почему я принял предложение «Мосфильма» делать этот фильм в СССР. Многое я предполагаю снять на советском Дальнем Востоке. На мой выбор повлиял также тот факт, что в центре повествования Арсеньева находится проблема «человек и природа». По-моему, это одна из самых актуальных проблем сегодняшней жизни.

Пока трудно сказать, насколько близок будет фильм к своему литературному первоисточнику. Кино есть кино, оно отличается от всех других видов искусства. Всегда нужно учитывать его специфические средства выражения. Хотя я и буду стараться следовать написанному Арсеньевым, в фильме обязательно появится некая свободная интерпретация первоисточника.

Образ центрального героя — Дерсу — Арсеньеву удалось написать очень живо, ярко. Помню, как после первого прочтения книги я долгое время находился под впечатлением этого характера. Поэтому думаю, что фильм будет все же ближе к литературной первооснове, чем некоторые другие мои экранизации.

Пока еще рано говорить о выборе актеров: обычно я пробую исполнителей в конкретных задачах, прямо на съемочной площадке, только после этого решаю, подходит артист для роли или нет. Но мой предварительный выбор — Тосиро Мифунэ. Мне бы хотелось, чтобы он сыграл главную роль в будущей картине.

3. Поскольку невозможно дать краткого ответа на этот вопрос, который был бы в то же время исчерпывающим, я коснусь частной проблемы. Очень заметным явлением в современном кино является повышенное внимание, уделяемое сценам насилия и сексуальным мотивам. Согласен, что секс — важная проблема для человека. Но я не считаю нужным так уж откровенно говорить об этом с экрана. То же самое я могу сказать и о насилии. Сейчас кинематографисты в разных странах слишком большой акцент делают на патологических



Акира Куросава

явлениях в жизни человека и общества. Мне кажется, что у подобных фильмов мало прав на будущее.

4. Говоря о японской кинематографии 70-х годов, я хочу обратить внимание на следующее. В Японии существуют крупные кинокомпании, — всего их до недавнего времени было пять, — довлеющие над всем национальным киноискусством. Деятельностью этих компаний руководят люди уже преклонного возраста, они не дают возможности молодым художникам развивать свои способности, делать то, что им бы хотелось. Иначе говоря, эти дельцы тормозят развитие национальной кинематографии. Много раз я уже говорил, что пора разогнать эти фирмы. К счастью, одна из них недавно обанкротилась, осталось четыре. Когда и эти компании прекратят свое существование, в японском кино, возможно, начнется новая эра. Когда это произойдет — в 70-е или в 80-е годы, я точно сказать не могу... Но мы ждем этого момента с нетерпением.

5. Могу сказать, что я видел все советские фильмы, которые попадали на японский экран. Из них на меня наибольшее впечатление произвели следующие картины: «Король Лир» Григория Козинцева, «Иваново детство» Андрея Тарковского, «Тихий Дон» Сергея Герасимова, «Преступление и наказание» Льва Кулиджанова. Нужно учесть, однако, что японские прокатные фирмы, закупающие фильмы за границей, стоят на коммерческих позициях. Поэтому покупаются произведения, рассчитанные только на финансовый успех, без учета интересов японского зрителя, который хотел бы больше смотреть ваших фильмов, отражающих жизнь советских людей.

Токио

ГРИША ОСТРОВСКИЙ, режиссер (Болгария)

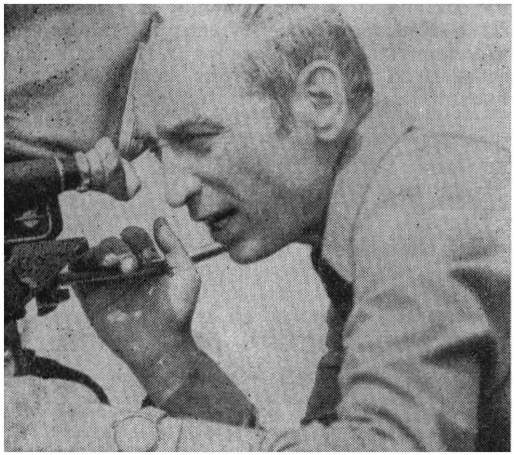
(Золотой приз — специальная премия жюри за фильм «Отклонение», поставленный совместно с Тодором Стояновым, на V МКФ, 1967)

Прежде всего хочу засвидетельствовать свое глубокое уважение к Московскому фестивалю — одному из крупнейших форумов мирового кино.

1. Я присутствовал на двух Московских кинофестивалях, с интересом смотрел конкурсные и внеконкурсные фильмы, принимал участие во встречах, дискуссиях, пресс-конференциях. Подобная напряженная программа, я уверен, полезна для всех гостей форума. Демонстрация наиболее интересных и значительных произведений мирового прогрессивного киноискусства на фестивальных экранах Москвы дает обильный и значительный материал для размышлений и споров о генеральных тенденциях в современном кино, является для художников разных стран стимулом творческих поисков.

Девиз кинофестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» нужно понимать в самом широком смысле, и смысл этот должен приобретать все более действенную силу. Девиз нашел отражение в отборе фильмов, став главным и бесспорным критерием наших идейно-художественных оценок. В нем заложена и другая важная функция: его идея является двигателем нашего творчества и способствует глубоко осмысленной переоценке нынешнего состояния кино и перспектив его развития.

Важно выделить моменты, которые бы усиливали и подчеркивали художественно-познавательную тенденцию фестиваля. Дискуссии и беседы, творческие встречи кинематографистов должны стать еще более активными и целенаправленными. Дискуссии следует подготавливать тщательно и углубленно и посвящать их одной или, самое большее, двум темам; если они предварительно хорошо обдуманы, то в процессе обсуждения сами со-



Гриша Островский

бой будут затронуты серьезные проблемы состояния кино и его будущего.

2. Сейчас я заканчиваю работу над фильмом по роману нашего выдающегося писателя 20—30-х годов Иордана Йовкова «Поместье у границы». Действие картины происходит в начале столетия.

В дальнейшем хочу поработать над современной темой. В этом смысле уже кое-что намечено.

3. Не могу утверждать, что знаю мировое киноискусство настолько, чтобы судить о нем вполне компетентно. Но один факт, на мой взгляд, является бесспорным. В силу своей специфики киноискусство оказалось наиболее пригодным для точного отражения сложной картины современного мира. Почти неограниченные возможности кино позволили художникам раскрыть бесконечное разнообразие непрерывно меняющейся действительности посредством неповторимых образов и метафор. А лучшие представители этого искусства сделали его проблемным, философским, гражданским, обратившись к актуальным, наболевшим вопросам нашего времени, и во многом отвоевали право, до недавнего времени принадлежавшее лишь писателям, — право быть совестью народов. Это обязывает киноработников равняться на крупнейших творцов и мыслителей современности, обязывает пристально изучать богатую духовную жизнь человечества, его сложный путь в борьбе за лучшее будущее.

4. В отдельных своих произведениях наша болгарская кинематография добилась значительных успехов, но в общем ее продукция все еще неровна, не обладает достаточной глубиной. И хотя в последнее время заметен сдвиг — на экранах появились фильмы, в которых чувствуется стремление более полно отразить жизнь нашей страны, — проблемы глубокого проникновения в современность, выявления существенных и значительных вопросов, раскрытия своеобразия мыслей и деятельности человека 70-х годов все же остаются нерешенными.

Мне очень хочется, чтобы в ближайшие годы у нас создались условия, которые бы позволили войти в кино молодому поколению художников, имеющих собственный голос, выражающих свое мироощущение, выдвигающих и разрешающих проблемы 70-х годов с позиций «двадцатилетних».

Я работаю режиссером Театра сатиры в Софии. И мне особенно близко разнообразие форм и точек зрения, посредством которых можно раскрыть жизненные проблемы. Из своей долголетней театральной практики я знаю, что серьезные и «колючие» проблемы времени требуют не только таланта, но и доблести. И не только доблести, но и таланта. Я убежден, что настоящий гуманист должен серьезно и бескомпромиссно говорить и о негативных жизненных явлениях, чтобы прозвучала с еще большей силой та красота человеческого духа, за которую мы все боремся и ради которой стоит творить и жить.

София

ЭВА И ЧЕСЛАВ ПЕТЕЛЬСКИЕ, режиссеры (Польша)

(Серебряный приз за фильм «Черные крылья» на III МКФ, 1963)

1. Прекрасный девиз. Нужно, чтобы было больше фильмов, отвечающих призыву к дружбе, миру и гуманизму.

2. Последние два года мы снимали фильм «Коперник», постановка картины была приурочена к 500-летней годовщине со дня рождения великого польского астронома. Это, откровенно сказать, была очень нелегкая работа, мы сильно устали, и сегодня пока не можем сказать, какой фильм будет у нас следующим.

3. Примечательно в отрицательном смысле появление в современном кино большого числа картин, в которых жестокость и эротизм заслоняют искусство. Неверно будет сказать, что фильм вообще не может быть жестоким, равно нельзя утверждать, что экран

не имеет права говорить о сексуальных проблемах. Но жестокость и эротика, изображаемые в коммерческих целях, это уже не искусство

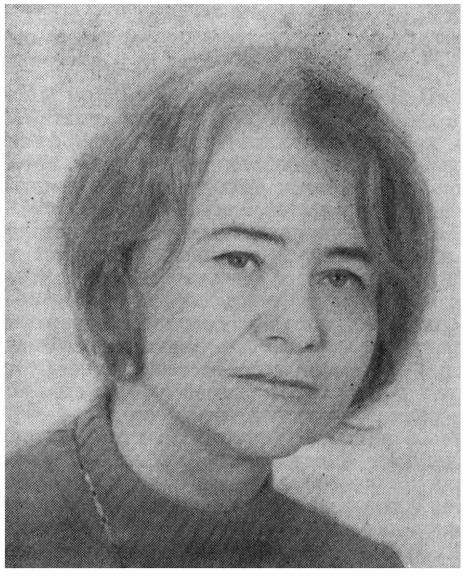
Современное киноискусство многолико, в нем порой трудно выделить преобладание какой-то определенной тенденции, ставшей или обещающей стать ведущей. Надеемся, что на Московском фестивале будут представлены действительно хорошие фильмы, которые как раз и подчеркнут самые значительные направления мирового киноискусства.

4. Сложно определить какие-то особые задачи именно польской кинематографии. Разумеется, задачей киноискусства любой страны является, в частности, показ жизни и проблем своего народа Но степень развития кино в каждой стране определяется еще и тем, что́ вносит она значительного в мировое киноискусство. И в этом смысле, как нам кажется, главным является выраженное в кинопроизведении отношение к человеку, к человеческой личности, к существенным явлениям нашей эпохи. В современной жизни возникло много новых проблем: мирное сосуществование между различными государствами, научно-техническая революция, охрана природной среды. В конечном итоге, кино должно дать представление о мире, который мы хотим построить.

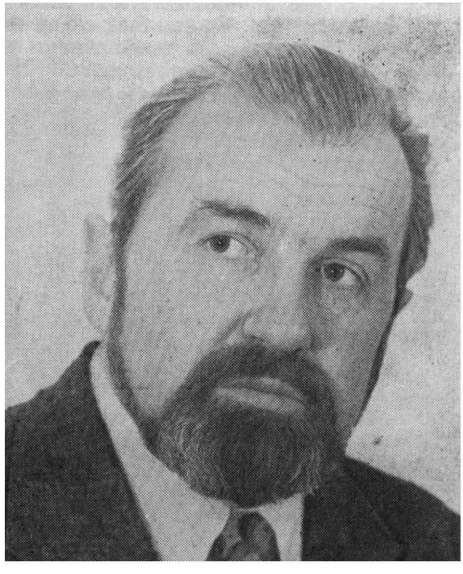
5. Если говорить о польских фильмах, о тенденциях в нашем творчестве, то нужно отметить два направления, развивающиеся параллельно. Одно объединяет фильмы, опирающиеся на нашу классическую литературу и на наши народные традиции; эти произведения касаются отношений между людьми, существовавших в прежние времена, но они же как бы образуют историческую связь прошлого с современным миром. Примером здесь может служить последняя работа Анджея Вайды «Свадьба», поставленная по драме Выспянского. Другое направление — кино, обращенное к современности непосредственно К нему относится фильм «Иллюминация», недавно снятый Кшиштофом Занусси. Конечно, можно назвать много картин, примыкающих к каждому из названных направлений. Но нам кажется, что два упомянутых фильма показательны, они дают характеристики основных тенденций в кино Польши.

Посмотрев фильм Даниила Храбровицкого «Укрощение огня», мы долго находились под сильным впечатлением. Еще нам за последнее время понравился фильм молодого режиссера Ильи Авербаха «Монолог», который мы видели во время своей недавней поездки в СССР.

Варшава



Эва Петельская



Чеслав Петельский

БЕРНАР ПОЛЬ, режиссер (Франция)

(Приз Союза кинематографистов СССР за фильм «Время жить» на VI МКФ, 1969)

1. В 1969 году, будучи участником Московского фестиваля, я с радостью отметил, что его хозяева стремятся при выборе фильмов быть верными избранному девизу. Можно лишь пожелать им быть столь же последовательными и в дальнейшем.

Что же касается организационной стороны, то хотелось бы, чтобы члены различных делегаций были больше «растворены» в общей массе гостей, чтобы, например, во время обедов за одним столом собирались кинематографисты нескольких стран. А то ведь одни по натуре общительны, другие — стеснительны, держатся в стороне и порой теряют драгоценное время и возможности.

Это, конечно, детали. Но такие детали и создают на фестивале творческую доброжелательную атмосферу, без которой немыслим идеал, воплощенный в девизе: «За дружбу между народами».

2. Этой зимой на экраны Франции вышел мой второй фильм «Бомаск» по роману Роже Вайяна. Как и предыдущий фильм «Время жить», он о рабочем классе. Но по своему содержанию и образу мыслей героев «Бомаск» идет значительно дальше. Это уже не преддверье борьбы за права, а непосредственно сама борьба, с ее напряженностью, лишениями, порой трагизмом. Фильм был очень тепло встречен в трудовой среде, я получил много благодарных слов, и это явилось для меня неоценимым зарядом бодрости и веры. Почти тотчас же я взялся за новый сценарий. Это история совсем молодого, только что закончившего среднюю школу человека, который пытается определить свое будущее, выбрать профессию. Но его попытки наталкиваются на множество препятствий. Не успев начать самостоятельную жизнь, герой оказывается в числе безработных... Надеюсь приступить к съемкам в конце осени.

Бернар Поль

3. Сейчас во Франции явно наметился сдвиг в сторону социального кинематографа. Как сами режиссеры, так и зрители все больше стремятся с помощью киноискусства подойти к осознанию важных проблем. Это мне кажется наиболее примечательным. Что же касается перспективности самого явления, то тут у меня как у режиссера есть немало оснований для беспокойства. Предвижу, что на пути кино, поднимающего социальные проблемы, будут воздвигаться барьеры. Со стороны вполне определенных кругов будет сделано все, чтобы нейтрализовать его воздействие, придать ему более безобидный, беззубый характер. Однако главное — не отступать.

4. Отвечая на предыдущий вопрос, я, как мне кажется, ответил и на этот. Дальнейшее развитие киноискусства, безусловно, в значительной мере будет определено борьбой за социальный прогресс.

5. Во Франции для меня образцами искусства кино остаются работы Ренуара и Беккера. Среди режиссеров других стран выделяю сейчас Рози, Кубрика, Тарковского.

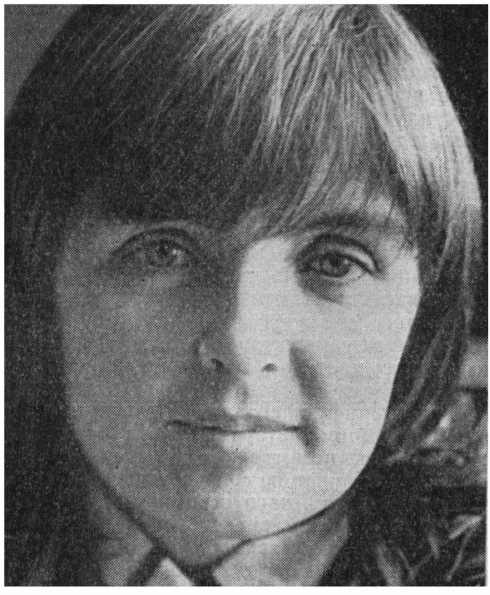
Париж

АДА РОГОВЦЕВА, актриса (СССР)

(Приз жюри за лучшее исполнение женской роли в фильме «Салют, Мария!» на VII МКФ, 1971)

1. Если бы все фильмы отвечали девизу Московского кинофестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», насколько полнее отрабатывал бы кинематограф свой долг перед зрителями!

2. Я театральная актриса, уже четырнадцать лет работаю в Киевском драматическом театре имени Леси Украинки, и кино — моя «незаконная любовь», которая связана прежде всего с фильмами «Укрощение огня» Даниила Храбровицкого и «Салют, Мария!» Иосифа Хейфица. Особенно приятным для



Ада Роговцева

меня было участие в фильме Хейфица, ведь за исполнение роли Марии я получила приз VII Московского кинофестиваля.

Событием для меня в этом году была роль Ларисы в «Бесприданнице» на сцене театра. Осенью начну, вероятно, репетировать в «Пигмалионе» Бернарда Шоу и «Транзите» Леонида Зорина. Так что театр требует полной отдачи сил, забирает все время. И все-таки ради кино время можно «сжать».

3. Задачи, стоящие перед советским кино, огромны, перспективы его развития ясны. Ведь наша жизнь, прекрасная и сложная, все настойчивее требует от художника максимальной творческой отдачи, активного познания действительности, обращения к нравственным, идеологическим, политическим проблемам современного общества.

4. Главная проблема: научно-техническая революция. Кинематограф может сделать многое во имя разрешения нравственного аспекта этой проблемы.

5. У нас появилось много молодых режиссеров, которые делают любопытные фильмы, мне хотелось бы пожелать им удачи, пожелать, чтобы из отряда «подающих надежды» они побыстрее переходили в авангард советского кинематографа.

Киев

КАНЕТО СИНДО, режиссер (Япония)

(Большой приз за фильм «Голый остров» на II МКФ, 1961; Золотой приз за фильм «Сегодня жить, умереть завтра» на VII МКФ, 1971)

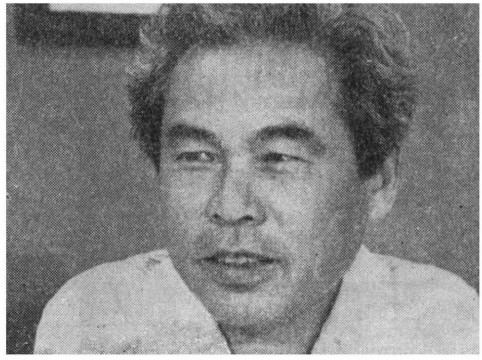
1. Фестиваль собирает фильмы всего мира — и это замечательно! Девиз Московского фестиваля напоминает, что огромную власть, которую кино имеет над душами людей, не следует обращать во зло. Фильмы, которые мы снимаем, должны возвышать человека.

2. Последний мой фильм «Санка» («Хвалебная песнь») сделан по произведению Такидзаки «Сюнкин Сё». Этого писателя я считаю величайшим романистом из всех когда-либо писавших по-японски. Вслед за Такидзаки я повествую в своем фильме о любви. «Санка»— моя самая любимая картина.

3. В наше время мировое киноискусство призвано разрешать мучительные, животрепещущие проблемы. Кажется, что исчерпаны уже все возможности — и сюжетные и стилистические, —и постоянное стремление к совершенству вселяет в художников чувство неудовлетворенности. Другими словами, мы всегда находимся во власти неудовлетворенности, когда чувствуем, что не можем, несмотря на все усилия, достичь той правды, которая и делает искусство искусством.

5. Из японских режиссеров я более всего ценю Кендзи Мидзотути и считаю, что его творчество в значительной степени повлияло на меня. Из фильмов мирового кино мои симпатии принадлежат «Броненосцу «Потемкину» Сергея Эйзенштейна, «Гражданину Кейну» Орсона Уэллса. Мне нравятся также многие картины итальянских, французских и американских режиссеров послевоенного поколения и многие фильмы, созданные в СССР.

Токио



Кането Синдо

ЖАК ТАТИ, актер и режиссер (Франция)

(Серебряный приз за фильм «Время развлечений» на VI МКФ, 1969)

1. Кинофестиваль, подобный Московскому, дает возможность проследить эволюцию современного кино. Фестиваль также поможет новому поколению кинематографистов заявить о своем собственном восприятии окружающего их мира. Именно их, молодых мастеров кино, а не только уже хорошо известных и всеми признанных «звезд» экрана следует приглашать в первую очередь на такие фестивали. Я кроме того, считаю, что в числе участников фестиваля должны быть более широко представлены кино- и звукооператоры, чтобы наряду с просмотром кинолент они могли бы обсудить технические проблемы кинематографа.

2. Мой последний фильм, вышедший в минувшем году, называется «Трафик» («Уличное движение»). В нем я попытался рассказать о проблеме «отношений» человека и автомобиля в 70-е годы нашего столетия. В настоящее время я работаю над сценарием, но пока трудно сказать, что из него получится. В любом случае моя точка зрения такова: в каждом фильме надо добиваться как можно более активного вовлечения зрителей в действие на экране, а не преподносить им уже абсолютно готовые, законченные истории.

3. В последнее время, мне кажется, французский комедийный кинематограф страдает отсутствием по-настоящему хорошей литературной, сценарной основы. Авторы зачастую пользуются съемочной камерой, как если бы они пользовались пером для письма. В таком случае создатели фильма уделяют меньше внимания чисто зрелищной стороне комического кино, идущей от цирка, мюзик-холла, пантомимы, и тем самым лишают зрителя большого удовольствия. Многими у нас абсолютно забыт кинозритель в возрасте 8—10 лет. А ведь хорошее комическое начало в детских фильмах так же необходимо, как и талантливо написанная книжка о приключениях.

4. Национальный кинематограф отражает, на мой взгляд, политическую тенденцию каждой страны или же борьбу этих тенденций...

5. Мои кинематографические симпатии на стороне тех мастеров, которые приносят в кинематограф что-то свое, относясь в то же время с уважением к созданному прежними поколениями киномастеров разных стран. Сам я, например, никогда не позволю себе заявить, что причисляю себя к создателям французского комедийного кинематографа. Нет, я лишь попытался сказать свое собственное слово. Мне лично всегда претит говорить о людях кино в выражениях, подобных тем, что используют, определяя «лучшего певца года».

Париж

Жак Тати

ЗОЛТАН ФАБРИ, режиссер (Венгрия)

(Большой приз за фильм «20 часов» на IV МКФ, 1965)

I. До тех пор, пока на нашей планете мир и дружба между народами не являются само собой разумеющимся, естественным законом, пока напряженность не только не смягчается, но и искусственно поддерживается, раздувается, до тех пор этот лозунг будет весьма актуален, ибо он призывает переосмыслить наиболее важные вопросы жизни.

Полное соответствие характера фестиваля его девизу зависит от многого. Но я думаю, более всего от качества конкурсных фильмов и решений жюри.

2. В некоторых моих последних фильмах — «После сезона», «Семья Тоот», «Муравейник» — говорится о различных формах проявления оскорбляющего человеческое достоинство насилия и о нетерпимости к нему. Последний мой фильм «Плюс минус один день» посвящен скрытой, но живучей и готовой в любое время вспыхнуть потенциальной опасности фашизма в современном мире. Это фильм об опасности паранои в самом широком смысле этого слова. Об ответственности каждого за судьбы мира. О неизбежно трагических последствиях решений безответственных. Я думаю, что подобные вопросы будут волновать чело-

Золтан Фабри

вечество и в будущем. По своей актуальности они сейчас более всего для меня интересны.

3. В наше время кинематограф отказался от старых «правил игры». Исчезли жанры, которые можно четко разграничить. Давние драматургические догмы. Обращают на себя внимание разнообразие стилей, многогранность видения, богатство форм выражения. И все же, что является действительно значительным? Оригинальность выражения мысли или сама мысль, рожденная сопричастностью глобальным явлениям мира современного человека. Я лично не верю в возможность абсолютизации стилевых течений.

4. В 70-е годы — не знаю. Они еще только начались. Процессу подъема венгерского кинематографа в 60-е годы в большой степени способствовала наша культурная политика, которая последовательно исходит из того, что искусство есть специфическая форма познания действительности. Венгерское киноискусство развивается сейчас по пути более полного осмысления взаимосвязей и противоречий современности, внимательно всматривается в историю страны, освобождается от некоторых иллюзорных представлений.

И я надеюсь, что 70-е годы будут плодотворными для венгерского кинематографа.

5. И в венгерском кинематографе и в кино других стран мне нравится все искреннее, правдивое. То, что вызывает ненависть ко лжи. Что потрясает силой впечатления, что будит мысль и помогает ориентироваться в сложных взаимосвязях нашей жизни. То, что способствует развитию, прогрессу.

Будапешт

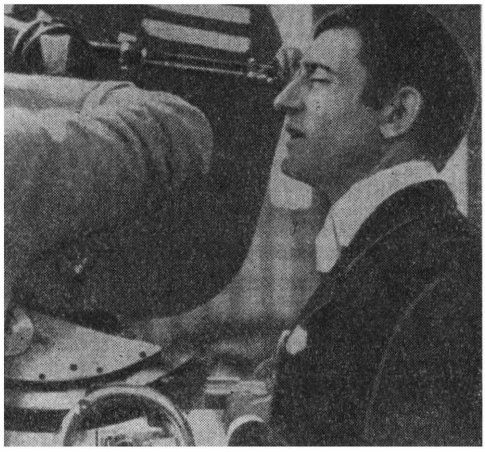
ПЬЕР ЭТЕКС, актер и режиссер (Франция)

(Почетный диплом за фильм «Вздыхатель» на III МКФ, 1963)

1. Избрание такого высокого девиза ко многому обязывает. Прежде всего — к взыскательному отбору фильмов, основным критерием которого должны быть их человеческое содержание и доходчивость. Девиз кинофестиваля призывает быть особо внимательными к талантливым, прогрессивным кинолентам, которые в силу беспощадных, чисто коммерческих по духу законов, царящих в системе кинопроката западных стран, не смогли пока получить в этих странах должного признания. Помочь их авторам найти путь к широкой зрительской публике — благородная и очень важная задача.

Чтобы еще полнее отвечать девизу дружбы, Московский кинофестиваль, как мне представляется, должен все больше приобретать характер товарищеской встречи, на которую каждый режиссер привозит свое произведение прежде всего ради обмена мнениями, контакта со зрителем, ради участия в празднике искусства. Чтобы понятие «победитель» на фестивале было, так сказать, ослаблено. Ведь когда есть победители, всегда есть и побежденные. А значит — грустные, разочарованные... Впрочем, еще около десяти лет назад я смог лично убедиться, что типичная для других кинофестивалей атмосфера ажиотажа вокруг присуждения премий глубоко чужда Московскому кинофестивалю. Публику интересуют прежде всего сами кинопроизведения, и она умеет судить о них самостоятельно. При этом — тонко и умно. Именно она «эта удивительная московская публика» задает тон фестивалю, делает его живым, кипучим, радостным. И пусть все шире и шире будет вовлекаться она в этот традиционный смотр кино. Ничто не может так способствовать рождению добрых дружеских чувств в дни фестиваля, как непосредственность и отзывчивость публики.

2. Кино — не единственное и не главное мое призвание. Я клоун, не могу жить без цирка и, как все цирковые артисты, легок на подъем. Могу целый год, включившись в гастрольную труппу, колесить по Франции, выступать в наскоро натянутых шапито. И наслаждаться такой жизнью. И... не скучать по кино. Но порой все же скучаю. И тогда снова берусь за камеру. В последний раз это было около двух лет назад. Я предпринял тогда первую, насколько мне известно, в истории кино попытку создать документальную кинокомедию. Тема напросилась сама. Путешествуя, мне случалось наблюдать, как французы прово-



Пьер Этекс

дят свой отпуск. С одной стороны, этот период их жизни, как никакой другой, наполнен острокомическими ситуациями. С другой — он, как никакой другой, обнажает противоречия, несовершенства и убожества, свойственные пресловутому «обществу потребления».

Реклама громко призывает всех без исключения жить красиво. Ее воздействие приходит в столкновение с реальностью. В результате рождаются уже скорее трагикомические положения. Об этом — мой фильм «Страна обетованная». В нем нет ни одного актера, ни одной поставленной сцены. Все — сама жизнь. И тут уж не скажешь, что «автор перегнул». Именно поэтому, я думаю, так враждебно встретил этот фильм прокат, всегда с опаской относящийся к фильмам-документам.

Сейчас я снова с удовольствием залез в «шкуру» клоуна. Но не на арене, а на театральной сцене. Поставленный по моей пьесе спектакль «Во что играем» — это серия веселых скетчей на самые разные современные темы. Здесь я тоже постарался не просто посмешить публику, но и заставить ее вместе с артистами поразмыслить над жизнью, взглянуть на себя со стороны. Спектакль принимается хорошо, и я хотел бы играть его еще долго-долго. А потом? Потом, возможно, снова вернусь в кинематограф.

3. Не люблю говорить о явлениях и тенденциях вообще. Для меня они не существуют в отрыве от конкретных людей. За явлениями стоит всегда чей-то индивидуальный талант, чье-то особое видение, чей-то живой ум и богатое сердце. А иной режиссер и рад подхватить это особое видение, продолжить взятое направление, да не может; не хватает данных, нечего от себя добавить. Тогда явление рискует стать модой. Вот почему я осторожно отношусь к обобщениям в этом вопросе. Феллини — это для меня явление. Потому что он создал совершенно неповторимый язык кино и сумел сказать мне на этом поэтическом языке очень много важного. А когда пытаются ему подражать, делать фильмы «на манер Феллини», получается, как правило, скучно или просто мерзко. И от «явления» ничего не остается.

4. Как это ни звучит парадоксально, должен признаться, что деньги — это та проблема, которая значительно влияет на состояние и уровень французского кино. Они все больше значат при выборе темы, путей ее раскрытия. Все больше режиссеров ради получения аванса от продюсера идут на сделки с собственной совестью, «подчищают» сценарии, приглушают те или иные ноты, подгоняют фильмы под коммерческую мерку. Не могу не улыбаться, когда кто-то еще пытается поддерживать миф о свободе художника... И тем не менее, я верю, что передовое французское кино не сложит оружия и будет, несмотря на все трудности, все смелее и живее реагировать именно на те проблемы, от которых его стремятся увести. На социальные.

5. О Феллини я уже говорил. Во французском кинематографе меня привлекают сейчас работы Шаброля. Нахожу интересными некоторые ленты Луи Малля. Но не все, он очень неровен. И как всегда продолжаю ставить на самую высокую ступень творчество Жака Тати и Робера Брессона.

Париж

Сверяясь с жизнью

За «круглым столом» редакции

Литературная запись и комментарий Вл. ИШИМОВА

Время рождает новые социальные процессы, новые проблемы, новые коллизии. Коммунистическая партия, руководящая сила советского общества, весь народ ищут и находят им решение, а на смену решенным приходят другие — тоже новые, небывалые, нигде и ни перед кем не стоявшие. Таков закон нашей динамичной, обращенной в будущее советской жизни!

Какое же место занимает в этом историческом движении искусство, в частности — советский кинематограф?

Этому вопросу посвящена дискуссия, которую журнал «Искусство кино» ведет вот уже более полугода. Желая расширить круг участников дискуссии, раздвинуть ее рамки, мы решили собрать за редакционным столом вместе с режиссерами, кинодраматургами, критиками, актерами людей, представляющих разные общественные сферы — видных ученых, рабочих, руководителей промышленности, партийных и комсомольских работников. Идея эта нашла поддержку Московского городского комитета партии. МГК КПСС оказал редакции большую помощь в организации встречи.

Готовя встречу за «круглым столом», мы показали ее участникам некоторые художественные и документальные фильмы, снятые в последнее время и в той или иной мере затрагивающие процессы, которые происходят в нашем обществе развитого социализма в эпоху НТР. В течение недели гостями редакции были заместитель директора Физического института АН СССР, лауреат Ленинской премии, лауреат Нобелевской премии академик А. М. Прохоров; директор Института физической химии АН СССР, Герой Социалистического Труда академик В. И. Спицын; лауреат Ленинской премии академик Н. М. Эмануэль; директор Научно-исследовательского института метрологической службы лауреат Ленинской премии, Герой Социалистического Труда, доктор технических наук В. А. Малых; первый секретарь Гагаринского РК КПСС Т. В. Голубцова; заместитель директора Центрального экономико-математического института АН СССР, доктор экономических наук С. С. Шаталин; директор завода «Динамо» К. Д. Петухов; директор завода «Красный богатырь» Д. Г. Муравьев; директор Московской трикотажной фабрики В. И. Величко; заведующий сектором отдела культуры МГК КПСС В. М. Бутько; токарь завода «Красный пролетарий» А. Я. Рыбаков; сборщик завода им. С. Орджоникидзе Ю. Ф. Сохацкий; заместитель начальника политотдела Внуковского аэропорта Л. А. Фролов; секретарь цехового комитета ВЛКСМ Первого подшипникового завода шлифовщик В. С. Голушков; секретарь парткома научно-исследовательского института А. Д. Маков; секретарь партбюро Института проблем управления, кандидат технических наук А. Н. Чацкин; главный архитектор проекта Ленинградского зонального института экспериментального проектирования, кандидат архитектуры А. И. Шипков; главный конструктор отдела этого же института Л. И. Стернин; директор строящихся предприятий треста «Воркутауголь» Р. Л. Валерштейн; секретарь комитета ВЛКСМ Московской трикотажной фабрики В. А. Фролова; секретарь комитета ВЛКСМ НИИ автомобильного транспорта В. М. Парфенов; комсорг отдела этого института С. В. Батищева; инженер-строитель Л. И. Лондон; научный сотрудник Института научно-технической информации в области нефтеразведки и нефтедобычи, кандидат технических наук В. К. Хозак.

На беседу в редакцию «Искусства кино» пришли кинодраматурги А. Д. Салынский и В. И. Соловьев, кинорежиссеры С. А. Герасимов, И. К. Беляев, С. М. Зеликин, Б. Н. Рычков, А. В. Сурин, режиссер и актер Е. С. Матвеев, оператор А. Ю. Левитан, киноактеры М. Г. Булгакова, А. А. Вертинская, В. Л. Гуляев, Г. Г. Юхтин, главный редактор Главной сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР Д. К. Орлов, авторы статей, которыми началась дискуссия в журнале,— социолог А. Л. Янов и критик Г. А. Бровман.

Начало дискуссии «Научно-техническая революция и кинематограф» см. в № 11 за 1972 год, № 2, 3, 4, 5 за 1973 год.

Воспитание чувств

Научно-техническая революция затрагивает буквально все области жизни советского общества — науку, технику, технологию, организацию и управление производством, социальные отношения, культуру, быт людей. Причем все эти проблемы стоят в тесной и непосредственной связи с задачей, поставленной перед страной XXIV съездом КПСС. О ней говорил в Отчетном докладе ЦК съезду Л. И. Брежнев: «...Органически соединить достижения научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйства...»

Отталкиваясь от виденных фильмов, опираясь на свой богатый жизненный и профессиональный опыт, участники встречи размышляли: какова роль кино в осмыслении НТР? Как кинематограф должен показывать процессы и коллизии жизни? Что искусство экрана обязано славить и с чем бороться? Кто он такой — герой нашего времени?

Интересно говорила о сути научно-технической революции в нашей стране, о точках ее соприкосновения с кинематографом директор Московской трикотажной фабрики В. И. ВЕЛИЧКО:

— Научно-техническая революция, вызывающая изменения в сложившемся общественном разделении труда и перестройку структуры всей экономики, влечет за собой коренные социальные преобразования, рождает бесчисленное множество проблем.

Современное производство с его сложной техникой, организацией управления, системой экономических связей предъявляет качественно новые требования к человеку, его знаниям, культуре. Научно-техническая революция активно влияет на развитие личности.

Эти процессы и призвано отражать кино. И не только отражать, а и активно воздействовать на процессы, протекающие в действительности, на мировоззрение людей, их общественную позицию.

Мысль о том, что на плечах искусства лежит огромная доля ответственности за воспитание человеческих чувств, развивали в своих выступлениях почти все участники дискуссии. Причем отличительная черта их размышлений состояла в неизменном стремлении поверять искусство жизнью, анализировать свой жизненный опыт в свете кинематографических впечатлений, кино — в свете своего практического опыта.

Наука встает за станок

Одна из ведущих тенденций эпохи НТР — превращение науки в непосредственную производительную силу. О том, как это происходит, рассказал в своем выступлении Герой Социалистического Труда академик В. И. СПИЦЫН.

— Мы в Институте физической химии,— говорил он,— не только выполняем теоретические или, как сейчас принято называть их, фундаментальные исследования, но стремимся, чтобы их результаты как можно скорее и эффективнее использовались в производстве, чтобы на их почве вырастали гроздья практических результатов. Да, наука ныне вторгается в производство. Наш институт, например, в плановом порядке передает промышленности многих научных работников, формируя лаборатории и сохраняя за собой научное руководство ими. Это новое, чрезвычайно важное явление. Именно поэтому фундаментальные исследования оказываются ныне экономически высоко эффективными. Институт физической химии, например, приносит государству экономию, в 5—6 раз превышающую затраты на научную работу. В крепнущей связи фундаментальной науки с производством кристаллизуется *новый тип* ученого. Мне думается, здесь есть над чем поразмыслить, есть что художественно «освоить» кинематографу.

В. И. Спицын особо подчеркнул, что к отражению явлений НТР в искусстве надо подходить серьезно, со знанием дела. Отметив, что авторы фильма «Сибирячка» подняли в нем весьма актуальные проблемы современности, академик В. И. Спицын в то же время заметил:

— Там на плотину возят бетон за 32 километра, и начальник строительства тратит колоссальную энергию, выказывает волю и огромную настойчивость, чтобы пробить сквозь мраморную гору дорогу и сократить путь бетону до 8 километров. Идея эта подается как оригинальное, новаторское решение. Однако нет тут никакой научно-технической революции, а есть просто плохой проект. Проектанты неверно рассчитали, где ставить бетонный завод. Вот и пришлось начальнику строительства «большой кровью» исправлять этот недопустимый и весьма элементарный промах. А для того чтобы решить — взрывать или не взрывать мраморную гору, тоже незачем было обращаться в такую высокую научную инстанцию, как Академия наук — для этого на местах есть вполне компетентные люди, геологи и инженеры.

О конкретных и живых чертах научно-технической революции на примере Гагаринского района столицы убедительно рассказала первый секретарь Гагаринского РК КПСС Т.В. ГОЛУБЦОВА: заключены договоры о творческом содружестве научных институтов с предприятиями, ученые приходят непосредственно в цехи, на стройплощадки, экспериментируют, помогают внедрять научные разработки.

— Идет настоящая борьба, настоящее сражение за технический прогресс. В нем участвуют ученые, инженеры, рабочие, и пафос этой борьбы увлекает тысячи и тысячи тружеников.

Доктор технических наук В. А. МАЛЫХ тоже считает, что превращение достижений передовой науки, ее открытий в действующую производительную силу есть главное звено НТР, и это надо уметь видеть и анализировать мастерам экрана.

— Я убежден, основываясь на накопленном у нас опыте, что органическое соединение науки и промышленности способствует социальной консолидации коллективов, которые причастны к созданию инду-

Е. Матвеев, М. Булгакова, Г. Юхтин в зале

стриальных ценностей, а ведь, как справедливо говорится в статье А. Янова, опубликованной в «Искусстве кино», «колоссальная технологическая разнородность, неимоверная квалификационная пестрота, огромные размеры предприятий, неразработанность конструктивных решений делают сложность задачи социальной консолидации индустриальных коллективов на много «порядков», как говорят математики, более высокой. По сравнению с сельской арифметикой это алгебра социологии...».

В. А. Малых поделился своими наблюдениями над тем, как на протяжении десятилетий менялись формы сотрудничества науки и производства, координации их в интересах страны.

— Мне пришлось в свое время сотрудничать с академиками С. И. Вавиловым, Д. В. Скобельцыным и известным деятелем нашего государства И. Т. Тевосяном. Не считаясь с затратами, усилиями, любой ценой они создавали то, что было остро необходимо тогда стране. Таков был стиль руководства, стиль работы, он определялся в первую очередь тем, что мы, как говорил на XXIV съезде партии товарищ Брежнев, вынуждены были сосредоточиваться на самом первоочередном, на том, от чего зависело само существование Советского государства. В пятидесятые годы до нас докатились первые раскаты нынешней, небывалой в истории человечества научно-технической революции, и мы стали искать новые формы соединения науки и индустрии. В прошлом десятилетии начали зарождаться научно-производственные объединения. С течением времени они множились и крепли. В рамках такого объединения новая машина, прибор, комплекс проходят весь путь — от фундаментальной научной идеи до потребителя. Работа объединения оценивается по критериям научным, техническим и — экономическим, и ему совсем небезразлично, какой ценой достигнут успех. Ныне, в соответствии с Постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О некоторых мероприятиях по дальнейшему совершенствованию управления промышленностью» такие объединения становятся одним из звеньев новой системы управления промышленностью.

Я полагаю — и многие коллеги разделяют это мнение,— сказал В. А. Малых,— что такая система научно-промышленной кооперации по комплексам есть в большой мере аналог той формы организации сельскохозяйственного производства, о которой писалось в прессе, в частности и в «Искусстве кино»: коллектив отвечает и вознаграждается не за этапы производства, а за конечный результат. Я думаю, что подобная система как нельзя лучше соответствует требованиям и условиям НТР, она обладает и большой социальной силой, ибо вырабатывает в участниках производства — от ученого до рабочего — новое отношение к общему делу, к своей роли в этом деле. Человеческая личность, выросшая, сформировавшаяся в условиях такой научно-промышленной системы, кажется мне, несомненно должна стать и станет объектом внимания кино...

Коллектив = Я + Ты + Он

Да, советский человек, герой нашего времени, творец всех материальных и духовных ценностей общества,— именно он первейший объект искусства, и все проблемы, коллизии, явления научно-технической революции кинематограф, как и всякое искусство, способен и должен раскрывать через него, через его жизнь, через его рост, через отношения людей, социальные процессы, являющиеся следствием научно-технической революции.

Естественно, что в этой связи большое внимание участники встречи уделили человеку труда, рабочей теме в нашем кино, теме жизни производственных коллективов.

Т. В. ГОЛУБЦОВА говорила о том, что на счету советского киноискусства немало успехов в решении этой важнейшей темы современности.

Говорит директор завода «Динамо» К. Петухов

Но в последние годы положение изменилось к худшему. Одна за другой появлялись неудачные, серые, оторванные от подлинной жизни картины — «Нюркина жизнь», «Седьмое небо», «У нас на заводе», «Антрацит». В чем же дело?

— Вопрос сложный. Прежде всего, наверное, потому, что художественный фильм не может существовать без настоящего, современного, серьезного конфликта. А в основе ряда неудавшихся картин на рабочую тему лежит либо банальный конфликт типа «рабочий-новатор — директор-консерватор», либо сугубо бытовой, где рабочая среда всего лишь необязательный фон, либо, что еще хуже, конфликт возникает вокруг проблемы, ушедшей в прошлое, или псевдопроблемы. И второе: персонажи в подобных картинах блеклые, все вокруг них какое-то мелкое и поверхностное. Выходишь из зала — и с трудом вспоминаешь героя... Мне кажется, иные наши кинематографисты берутся за работу, плохо зная нынешнюю заводскую, скажем, жизнь, идут от устаревших о ней представлений. Так Л. Агранович, талантливый сценарист и режиссер, казалось бы, избрал правильный путь. Разрабатывая материал для своего фильма «У нас на заводе», он несколько месяцев провел на заводе «Красное Сормово», всматривался в будни коллектива, писал сценарий на месте действия. И все-таки ему не удалось нащупать подлинно современный, острый конфликт, который лежал бы на главном направлении жизни рабочего коллектива. Видимо, ему не удалось найти и людей, которые послужили бы прототипами будущих героев. Значит, не всегда дело в количестве дней, проведенных на заводе. Наверное, чтобы вжиться в свою тему, нужно еще упорней искать характеры, глубже постигать суть процессов, трудностей, столкновений и противоречий, которые рождает жизнь в своем движении — и во всем этом множестве и разнообразии увидеть главное, волнующее людей. Увидеть и суметь перенести на экран! Конечно, это дело сложное, оно требует глубины осмысления жизни современника и подлинного вдохновения!

А ведь рядом с нами происходят примечательнейшие события, рожденные разумом и энтузиазмом с о в р е м е н н о г о советского рабочего. Вокруг кипят подлинные, а не мнимые страсти, сталкиваются характеры — потому что ничто новое не является на свет без борьбы, одерживаются победы. Творится завтра нашего социалистического общества.

Т. В. Голубцова напомнила о комплексной строительной бригаде Героя Социалистического Труда Н. А. Злобина. «Злобинский метод» полного хозрасчета, который получил одобрение партии и правительства, заключается в том, что бригада как бы «покупает» у стройуправления будущий дом, а выстроив — «продает». Окончательный расчет с бригадой производится, когда дом полностью сдан. Половина стоимости сэкономленных материалов идет на премии. Результат? Бригада в месяц, вместо 2—2,5 этажей, возводит 4—4,5 при высоком качестве, экономит материалы и живой труд. Каждый член бригады Злобина — разумный рачительный хозяин, он кровно заинтересован в четкой организации работы, в хорошем качестве материалов. Рабочий-злобинец — в какой-то степени экономист, а бригада эта — знамение времени, метод ее отвечает как нельзя лучше требованиям декабрьского Пленума ЦК КПСС.

— Но не думайте, что путь злобинского метода был прост и безоблачен. На нем были и помехи, и объективные «камни преткновения», и скептики. Злобин и его товарищи — подлинные революционеры в строительном деле, борцы за прогресс. Они делом

доказали свою правоту. Как жаль, что рабочий, человек труда такого современного типа, как Н. Злобин, до сих пор не попал в поле зрения кинематографистов.

Я думаю, художникам экрана надо пристальнее вглядываться в то, что происходит в стране, почаще ездить, бывать в разных коллективах. Любой контакт с людьми оставляет в душе глубокий след. А сколько пищи для размышлений дают творческим работникам такие дискуссии, как наша сегодняшняя, в которой принимают участие и ученые, и рабочие, и хозяйственные руководители! И вот еще что. Сценаристам и режиссерам не надо бояться острых, животрепещущих тем, не надо бояться критически рассматривать те или иные жизненные явления. Конечно, с партийных позиций! Если критика остра, но доброжелательна, проникнута заботой об исправлении недостатков, словом, если это критика, а не критиканство, тогда она помогает работать, бороться с тем, что нам мешает. Перечитайте документы партийных съездов, пленумов ЦК партии — какие глубокие, какие острые, актуальные поднимаются проблемы, поднимаются принципиально, с подлинно большевистской прямотой.

Вот, скажем, явление, о котором говорил мне директор одного из домостроительных комбинатов. Рабочие на этом комбинате хорошо зарабатывают. В домах прекрасная мебель, пианино, телевизоры, холодильники. Это хорошо. Но директора волнует духовный мир рабочих, ибо соответственно росту материального благосостояния в обществе развитого социализма должен расширяться культурный кругозор людей.

К сожалению, так происходит далеко не всегда. У некоторых людей, с тревогой отмечал этот директор, проявляются мещанский меркантилизм, культ вещей, не растут интеллектуальные запросы; они не умеют разумно распорядиться свободным временем. О подобных явлениях недавно писала в «Комсомольской правде» Агния Барто. Кино в состоянии оказать могучее влияние на пути и направления духовного развития масс.

Оно должно образно и ярко показывать все обаяние свойственного советскому человеку жадного стремления к знаниям, к овладению ценностями искусства, культуры, накопленными человечеством. И напротив, скудость внутреннего мира, меркантилизм должны оружием искусства разоблачаться.

С призывом Т. В. Голубцовой к кинематографистам — ставить в фильмах актуальные, острые проблемы современности в их драматических коллизиях и конфликтах — горячо солидаризовались академик А. М. Прохоров, драматург А. Д. Салынский, токарь А. Я. Рыбаков.

— Не надо приглаживать, прикрашивать жизнь — она, наша советская жизнь, в этом не нуждается,— сказал А. Я. РЫБАКОВ.— И коммунизм строят не боги, а обыкновенные люди, строят, преодолевая сложности, препятствия, противоречия. И это — прекрасно.

Кривой Рог — Москва своим ходом

Своеобразным «трамплином» для разговора о сложных процессах и явлениях в жизни современных производственных коллективов послужил фильм «Антрацит», в центре сюжета которого — борьба шахтерской бригады за рекорд в добыче угля.

— Создатели фильма «Антрацит» изобразили рекорд так, что он производит отталкивающее впечатление,— сказал директор завода «Динамо» К. Д. ПЕТУХОВ.— Предельное физическое перенапряжение рабочих, попытка «подбросить» бригаде уголь из другого штрека, показанные в картине, и некоторые другие отрицательные моменты компрометируют и искажают само понятие «рекорд». В действительности же рабочие с энтузиазмом идут на рекорд, если он является следствием планомерной работы по поднятию производительности труда и вызван необходимостью.

Ко мне недавно приезжал из Кривого Рога заслуженный экскаваторщик, Герой Социалистического Труда, посоветоваться и получить помощь в обеспечении надежности электродвигателя на экскаваторе с тем, чтобы в течение года добывать больше руды, чем добывают на аналогичных машинах в Канаде и США. Он называет это рекордом, но это не тот рекорд, который нам показывают в «Антраците»! Успех позволит сократить число экскаваторов на руднике в полтора раза, практически докажет возможность достичь высокой выработки, станет примером для всех других экскаваторщиков. Какие есть основания сомневаться в пользе этого начинания? Можно ли считать начинание экскаваторщика бессмысленной погоней за рекордом? Мне думается, что когда работник кино оказывается перед решением, оценкой таких ситуаций, ему поможет только знание конкретной практической обстановки. Такое знание можно приобрести, лишь обстоятельно исследуя жизненное явление, а не опираясь на случайных консультантов, которые могут привнести в дело субъективное понимание сложных процессов.

К. Д. Петухов считает, что повседневный производственный процесс не отделен глухой стеной от экстраординарных ситуаций, ибо они могут возникать в непредвиденный момент и на любом уровне — на рабочем месте, в цехе, на заводе и т. д.— и потому каждый и постоянно должен быть к ним готов. Конечно, можно сказать, что такие чрезвычайные случаи вызываются непредусмотрительностью или ошибками, но факт остается фактом — жизнь часто подбрасывает необычные положения. И тогда необходимы экстраординарные усилия, и отнюдь не только физические!

— Тема нашей встречи,— продолжал К. Д. Петухов,— в сущности — отображение в кино трудовой деятельности людей в общественном производстве. И потому надо выделить главную его особенность. Какими бы высокими достижениями науки и техники ни отличалась современность, главной производительной силой общества остается по-прежнему человек. Только люди способны использовать технику умно и

даже остроумно. И проявить, как сказал Л. И. Брежнев, энергию высокоорганизованного труда. За годы Советской власти накоплен огромный опыт организации такого труда, это наше бесценное богатство. Хотелось бы остановиться на некоторых фактах необъективной трактовки этого опыта. Так, в статье А. Янова доказывается, что теперь, дескать, настали новые времена и их следует рассматривать в противовес временам прежним. А. Янов пишет: «...На протяжении десятилетий страна, привыкшая во всем себя ограничивать и работать на пределе сил, искусство, помогавшее ей в этом беззаветном служении будущему, в этом перманентном подвиге, отбирали из всех человеческих черт именно такие черты, селекционировали именно такого героя, героя экстраординарных ситуаций, так сказать, вундермена, «человека чудес», способного ценою собственного здоровья и жизни, ценой здоровья и жизни своих подчиненных сокрушать любые крепости.

И зритель, привыкший к нему как к каноническому воплощению истины, вправе был не заметить такой пустяк, что теперь в семидесятые годы, за его горением стояла уже не судьба революции, как в эпоху гражданской войны, не судьба социализма, как в эпоху индустриализации, не судьба народа, как в Великую Отечественную, где самопожертвование было условием победы, но... всего лишь проценты выполнения плана, от которых зависела его репутация».

Директор НИИ метрологической службы В. Малых

Не вдаваясь в детальное рассмотрение этих рассуждений, я подчеркну лишь, что здесь необъективно представлен огромный исторический период. Вдохновенный труд на всех этапах нашего строительства преисполнен исключительной содержательности, он и теперь — источник исторических примеров организации массового участия трудящихся в борьбе за коммунизм. Нет, товарищ Янов, в первые пятилетки, в годы Великой Отечественной войны на фронтах и в промышленности мы победили не только сверхчеловеческим напряжением сил. Мы победили и напряжением ума, развитием техники, творчеством.

А что касается процентов, то разве тов. Янов не знает, что означает в наши дни один процент плана? Что было бы, если б выполнение наших планов оценивалось, так сказать, в основном и мы бы не боролись за каждый «последний» процент? Можно ли воспитывать ответственность таким подходом к оценке результатов труда?

И еще: никакая инструкция не может предусмотреть всего разнообразия фактов, подбрасываемых жизнью. Необходимо творческое отношение человека к своей трудовой операции. Только тогда, несмотря ни на какие непредвиденности, будет обеспечен нужный конечный результат.

В наши дни производительность труда в конечном счете проявляется как производительность коллективного труда. Связь операций в производственных процессах, связь меж собой этих процессов на предприятии, в отрасли промышленности и во всем общественном производстве настолько тесна, что обрыв одного, самого незначительного звена влечет за собой цепную реакцию последствий. Потому ныне важнее, чем когда бы то ни было, разрабатывать в искусстве темы социалистической дисциплины труда, коллективного использования производительных возможностей новейшей техники. Могут сказать, что это трудно показать в кино. Быть может. Но это уже другой вопрос. Хорошие примеры разработки таких тем в киноискусстве были!

С точки зрения директора Московской трикотажной фабрики В. И. Величко, фильм «Антрацит» не отражает сущности НТР. В картине не показана современная, научно организованная борьба за повышение производительности труда, за соединение энтузиазма рабочих с передовой техникой и организацией производства. Авторам фильма не удалось создать образы советских рабочих нашей эпохи, заинтересованно участвующих в научно-технической революции.

Непонятна в картине роль партийного вожака и директора шахты в руководстве коллективом. В противоположность «Антрациту» В. И. Величко высоко оценила документальный фильм И. К. Беляева «Шахтеры», который, как она считает, показывает подлинную жизнь современного рабочего коллектива со всеми ее сложностями, с преданностью делу, умением работать согласно требованиям времени.

По мнению В. И. Величко, не всем картинам, просмотренным участниками дискуссии, удалось через человеческие отношения раскрыть качественно но-

Академик А. Прохоров

вые факторы нынешнего этапа социально-экономического развития советского общества. В этой связи она отметила, что статьи А. Янова, Г. Бровмана, В. Канторовича, М. Колесникова интересны не только для деятелей кино: они вызывают размышления, ставят животрепещущие проблемы НТР.

— А. Янов наряду с интересными высказывает и неверные, непродуманные мысли,— считает В. И. Величко.— Конечно, в условиях экономической реформы и научнотехнической революции главное — хозяйственный расчет, материальная заинтересованность, деловитость.

Но нельзя, как это фактически делает А. Янов, исключать субъективные факторы, энтузиазм людей, считать, что они не нужны в условиях НТР.

А. Янов, пересказывая одну статью в «Известиях», критикует директора могущественного индустриального комплекса за то, что тот в созданной им самим экстраординарной ситуации спас объединение, зажег сердца людей и позвал их к подвигу во имя «какого-то одного процента плана». Возможно, директор оказался неспособен идти в ногу с жизнью, и правильно, что его сняли с работы. Но все-таки он сумел спасти «один процент плана»! А ведь один процент недоданной продукции — это миллионы рублей денег, трудное положение сотен предприятий, связанных кооперацией. И не только: это моральный фактор, который ослабляет внутреннее сцепление коллектива, ведет к потере его боевитости, уверенности в своих силах.

Время, в которое мы живем сегодня, не только продолжает исторический путь, пройденный советскими людьми.

Сегодняшние свершения наших современников знаменуют новую качественную ступень в развитии социалистического общества.

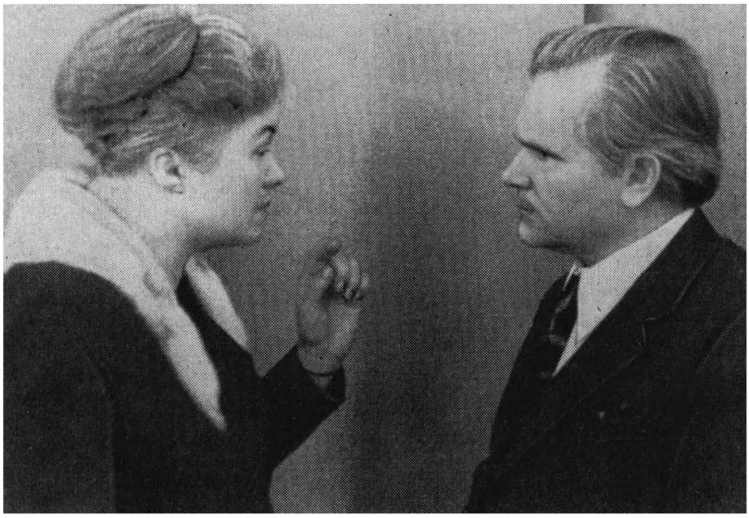
В эпоху высокого промышленного потенциала для достижения побед требуются не только разносторонние знания, огромный производственный опыт, современное владение новейшей техникой, но и энтузиазм, не уступающий энтузиазму строителей первых пятилеток. Мысли об энтузиазме советских людей развиты в статье Г. Бровмана, и я совершенно с ним согласна: и в современную эпоху энтузиазм—великая движущая сила нашего развития.

Ритм, устойчивость

— Я постоянный кинозритель,— сказал токарь завода «Красный пролетарий» А.Я. РЫБАКОВ,— и как рабочий человек хочу сказать в порядке критики: в последнее время о действенной роли рабочего класса в обществе, о рабочем, создающем материальные ценности, приближающем наше будущее, кино говорит мало, вроде бы как-то неохотно, а иной раз и неверно.

А. Я. Рыбаков резко критиковал фильм «Антрацит» за то, что безнадежно устаревшие методы организации труда там выдаются за трудовой героизм.

— «Рекорды» такого типа, как показанный в «Антраците», требуют от рабочих неимоверного физического перенапряжения и вместе с тем не дают нужного экономического эффекта, потому что результат, которого в подобных случаях добиваются «любой ценой», оказывается нестойким. Под него не подведена прочная организационная, техническая, технологическая база. Погоню за такими «рекордами» устраивают нередко те, кто не умеет организовать ритмичную, отлаженную, устойчиво четкую работу всего коллектива.



Первый секретарь Гагаринского РК КПСС Т. Голубцова и драматург А. Салынский

«Рекорд»-рывок, «рекорд»-штурмовщина не может быть средством планомерной работы по поднятию производительности труда. Он противоположен таким достижениям, как, например, успех коллектива участка № 3 шахты «Михайловская» треста «Карагандауголь». Этот коллектив, как известно, добился наивысших показателей в добыче угля и повышении производительности труда, добыв за 31 рабочий день 177 023 тонны угля. При этом в с е участки шахты работали ритмично, успех закреплен и устойчив. Этот успех, как писал в приветствии шахтерам Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев, стал возможным в результате самоотверженного труда шахтеров, высокого профессионального мастерства каждого члена коллектива, внедрения более современной технологии добычи угля, большой организаторской и политической работы партийной, профсоюзной и комсомольской организаций.

В современном производстве все звенья связаны меж собой теснейшим образом. Поэтому невозможно увеличивать производство в одном, оставляя в остальных прежнее. Иначе будут нарушены пропорции, баланс производства.

Недавно в «Комсомолке» я прочитал статью звеньевого безнарядного совхозного звена из Курганской области Героя Социалистического Труда К. Дарбаева.

И хотя речь у него идет о совсем другом производстве — сельскохозяйственном, я готов обеими руками подписаться под такими его словами: «Иной опытный механизатор... и на уборке первый. Ставит рекорды... Глядишь, его называют победителем соревнования. Ко всему этому механизаторы давно привыкли. И мы считали, что так и должно быть. А теперь — нет, не согласны с такой оценкой труда. Намолотил-то он много, победитель в соревновании. А сколько потерял зерна? Почему же мы хвалим тех, кто борется за рекорды в ущерб качеству? ...Есть рекорды, которые возможны там, где плохо организован труд всего коллектива. У нас в звене выработка у всех одинаковая. «Рекорды» нам ни к чему. А вот потерь меньше, за это ручаемся. И уборку закончили раньше других. Если же говорить о заработке, то в среднем за год он у каждого из нас выше, чем у любого «рекордсмена».

Прав К. Дарбаев — советские рабочие должны трудиться напряженно, но ритмично, без рывков, авралов, постоянно повышая производительность своего труда. Трудиться, м ы с л я, как подобает участнику современного социалистического высокоорганизованного производства. Путь к высокой производительности, к высокому качеству продукции лежит через четкую, научную организацию труда, отлаженное материальное снабжение, разработку оптимальных планов, о которой, в частности, говорится в Постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О некоторых мероприятиях по дальнейшему совершенствованию управления промышленностью», через постоянное обновление техники и технологии, углубление экономической реформы, через хорошо организованное соревнование.

Я токарь-универсал. Работаю на «Красном пролетарии» 28 лет. Своей профессии не изменял, в крайности не бросался — постепенно постигал все токарные премудрости. Корреспондент «Правды» спросил меня: «Анатолий Яковлевич, как это вы добиваетесь таких высоких показателей, как вам удается все время быть впереди?» Я ему ответил, что никаких секретов у меня нет. Прежде чем приступить к выполнению задания, я тщательно готовлюсь. Универсаль-

ное производство требует от рабочего технической мысли, с кандачка здесь ничего не получится. Внимательно читаю чертежи, знакомлюсь с технологией — критически знакомлюсь,— может, есть смысл повернуть ее как-то по-своему, чтобы сделать деталь лучше и быстрее; готовлю весь инструмент. Эта подготовка рабочего места занимает очень много времени, но зато дает возможность работать без спешки, в хорошем ритме, не делая ненужных пауз. В такой работе и проявляются, по-моему, энтузиазм, творческое начало, любовь к делу, как проявляются они, полагаю, и в хозрасчетной строительной бригаде Н. Злобина, где все основано на точном расчете, строгом ритме, слаженном труде. И мне странно слышать, когда кто-то воспринимает деловитость, спокойствие, размеренность, ритмичность труда, строгий расчет чуть ли не как антипод социалистического соревнования, энтузиазма, творческого трудового подъема! Я хотел бы напомнить в этой связи слова товарища Л. И. Брежнева, произнесенные им на XXIV съезде партии: «Бесперебойная работа хозяйственного механизма помогает создать хорошую, деловую обстановку в стране, способствует трудовому подъему широких масс, вызывает рост инициативы у трудящихся, так как люди видят, что их работа приносит должные плоды, идет на благо народа, на благо всего общества».

А. Я. Рыбаков согласился с А. Яновым в том, что следует подумать над мерами, которые усилили бы профессиональную мобильность рабочих. Он рассказал, с какими трудностями столкнулся завод, когда стали переналаживать производство, чтобы вместо устаревших станков 1К-62 выпускать новые марки 16К-20. Не хватало рабочих, которые в состоянии достичь микронной точности. Иные и не стремятся повышать свою квалификацию, ибо система зарплаты такова, что зачастую токарь, который стоит на грубой, предварительной обработке деталей, зарабатывает намного больше, чем шлифовщик высокой квалификации.

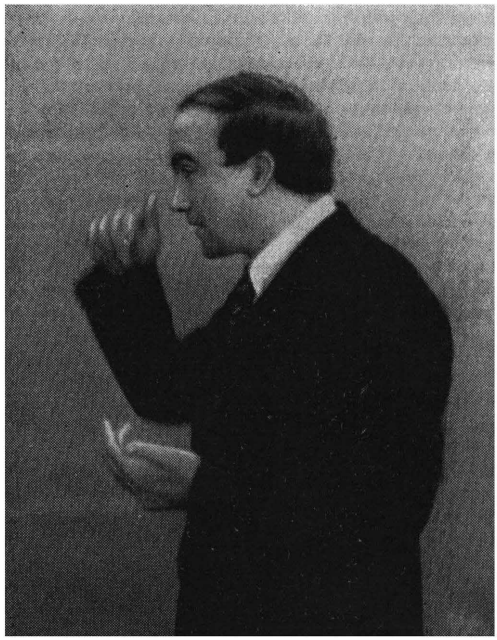
Я думаю, что кино сделало бы большое дело, если б привлекло внимание зрителя к современному квалифицированному рабочему?

Можно ли планировать героизм?

А. Я. Рыбакова поддержал академик А. М. ПРОХОРОВ. Он сказал, что высокий уровень производства, рост производительности труда зависят в нашу эпоху от решения научных, технических, управленческих проблем, организаторской работы. Одномоментными, неустойчивыми, искусственными «рекордами» иной раз прикрывают недостатки, плохую организацию труда. Подобное «рекордсменство» дезорганизует производство, создавая неравные условия труда для разных рабочих, обычный «фон» подобных «достижений любой ценой» — куда более низкая производительность основной массы рабочих, бригад, агрегатов. Об этом не так давно убедительно говорили в своем письме в «Правду» («Цена рекорда») запорожские металлурги. Нам нужно последовательное, на современной научно-технической основе, всестороннее обеспеченное, планомерное и устойчивое повышение производительности коллективного труда, о котором во второй половине своей речи интересно рассуждал тов. Петухов. Именно такая, глубоко и всесторонне продуманная работа приводит к высоким достижениям, подобным успеху карагандинских шахтеров, высоко оцененному Генеральным секретарем ЦК КПСС Л. И. Брежневым.

— Что же касается истории падения директора крупного северного промышленного комплекса, который был снят с работы за неумение хозяйствовать на современном уровне, за то, что комбинат по его милости отстал на десять лет,— снят, хотя он умел «зажиганием» людей, кавалерийским наскоком, любыми средствами «выжимать» план,— то я согласен с Яновым. Разве «рывок», которого добился от рабочих бывший директор, есть подлинный, современный энтузиазм?! Это же типичный аврал, штурмовщина — то есть те явления, недопустимые в эпоху НТР, осуждаемые. Современный энтузиазм неотделим от научной организации труда, от деловитости, от методов управления, которых требует эпоха НТР. Прав тов. Рыбаков — энтузиазм, нужный обществу сегодня, это энтузиазм бригады

Кинорежиссер Б. Рычков



Н. Злобина, таких рабочих, как сам Рыбаков, механизаторов из безнарядных звеньев в сельском хозяйстве — последователей знаменитого Первицкого. Мне показалась весьма симптоматичной в этом плане недавняя статья в «Комсомолке» первого секретаря Павловского райкома партии Алтайского края, Героя Социалистического Труда И. Е. Бережняка. Автор пишет: «Может кое-кому показаться странным, что, заведя речь о соревновании, я все свел к безнарядной организации и оплате труда. Но в том-то и дело, что эта прогрессивная система позволяет земледельцу мыслить широко, по-государственному, быть подлинным хозяином положения на закрепленной за ним земле. Эта система является огромным стимулом в повышении производительности труда каждого на своем рабочем месте. Она требует организации производства на подлинно научной основе, отработки четких производственных взаимоотношений в соревнующихся коллективах с учетом передового опыта... Талантливые хлеборобы выявляются, как правило, в той нравственной атмосфере деловитости, которая может быть только при новой, прогрессивной организации труда...» Веско сказано! Притом — сказано человеком, который прекрасно знает на практике суть предмета: глубокую связь деловитости и энтузиазма...

Если же говорить о двух процентах плана, которые «добирал» бывший директор северного комплекса, то давайте продолжим цитату из статьи А. Янова, приведенную тов. Петуховым, ровно на пять строк: «И еще точнее — они (героические усилия рабочих) были платой за его (директора) ошибки, за просчеты в его программе, за его непредусмотрительность и некомпетентность. За его ошибки должны были заплатить другие—вот в чем состоял пафос этого «чуда»!» Не ясно ли, что Янов выступает вовсе не против выполнения плана, отнюдь! Речь идет совсем о другом — о тех средствах, о той цене, которой бывший директор добивался этого выполнения, о компетентности и предусмотрительности руководителя, об умении руководить и хозяйствовать по-современному. Средства, как известно, неотрывны от цели.

На недавнем писательском пленуме Константин Симонов говорил о телепередаче и о статье, рассказывавших, как строительная бригада Михаила Меркулова героически, с риском для жизни в свирепое зимнее время под самым куполом крупнейшей в Европе липецкой домны разбирала металлическую площадку, с которой до этого шел монтаж домны. Симонов привел определение героизма, данное в свое время авиаконструктором О. К. Антоновым: «Героизм — это достижение необходимой обществу цели, когда все обычные средства для достижения этой цели исчерпаны», — и спросил: «Неужели во время проектирования и строительства домны был заранее запланирован такой вот именно героический демонтаж этой стальной площадки перед самым пуском? Да, очевидно, в конечном итоге события перед самым пуском сложились так, что для достижения необходимой обществу цели потребовался героизм, и люди его проявили. Но все-таки почему же оказалось, что все обычные средства для достижения этой цели исчерпаны? В результате чего возникла такая ситуация?.. И когда я подумал об этом, мне захотелось, чтобы, узнав о пуске домны и отдав должное героизму монтажников, мы вспомнили бы и о тех обстоятельствах — а за обстоятельствами всегда стоят люди,— которые привели других людей к необходимости идти на риск, связанный с понятием «героизм». Мне захотелось, чтобы в данном случае телевизионная передача, а в другом случае статья, посвященная такому событию, показала бы нам не только людей, совершивших подвиг, стала бы не только уроком героизма, но одновременно и уроком для тех, кто был первоначально причастен к возникновению такой ситуации. Чтобы кому-то было стыдно, а кому-то — что еще важней — неповадно на будущее».

По-моему, Симонов глубоко прав когда протестует против того, чтобы обычный производственный процесс по нерадивости или некомпетентности руководителей превращался в чрезвычайную, экстраординарную ситуацию. И ракурс показа подобных явлений, предложенный Симоновым, думается мне, годится не только для телевидения и прессы, но и для кино.

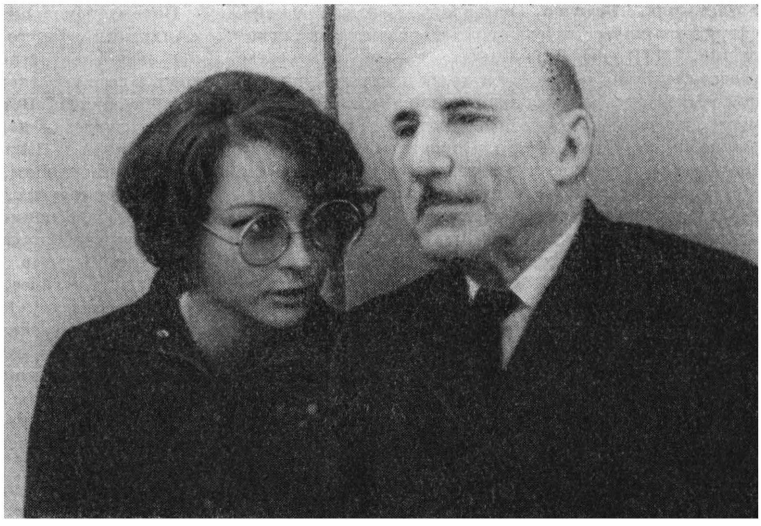
Все это еще и еще раз подтверждает глубокую справедливость слов Л. И. Брежнева, который в Отчетном докладе ЦК на XXIV съезде партии сказал: «...Рост масштабов и качественные сдвиги в нашей экономике... предъявляют новые, более высокие требования к управлению, не позволяют довольствоваться сложившимися формами и методами, даже если они хорошо служили в прошлом».

Сборщик завода им. С. Орджоникидзе Ю. Ф. СОХАЦКИЙ говорил, что при организации социалистического соревнования необходимо учитывать специфику производства. В металлообрабатывающей промышленности приходит время станков с программным управлением и автоматических линий. Их производственный ритм, производительность строго фиксированы. Кроме того, сказал оратор, слишком резкое перевыполнение программы рабочим, скажем, станочником, ну, например в полтора-два раза, часто свидетельствует, как подсказывает опыт, либо о том, что занижен план, либо о том, что этому человеку созданы искусственно благоприятные условия труда, которые невозможно создать всем. Нормы должны быть и технически обоснованными и напряженными!

— Не секрет,— продолжал Ю. Ф. Сохацкий,— что нередко на предприятиях в конце месяца начинается аврал, штурм. Прежде всего от этого страдает качество продукции, потому что ОТК сквозь пальцы смотрит на дефекты — скорее бы дать план. Я сам был свидетелем, как одна женщина отказалась в магазине купить электробритву, когда узнала, что она выпущена в конце месяца.

Нам нужна научная организация труда, ритмичность, умение использовать внутренние резервы, упор должен быть не на физическую силу рабочего, а на его интеллект, творческие способности, знание техники. Вот по этим показателям должно идти со-

А. Вертинская и С. Герасимов



ревнование, трудовое соперничество, с тем, чтобы повышалась общественная производительность труда, чтобы мы за единицу времени давали все больше и все лучшего качества продукцию.

Ю. Ф. Сохацкий говорил о том, с каким подъемом, с каким увлечением работают он и его товарищи. Каждый день они сталкиваются с чем-то новым, неизведанным, и потому без творческого отношения к делу рабочий высокой квалификации на таком заводе, как завод им. Орджоникидзе, который выпускает уникальные изделия, работать не сумеет. И в то же время надо смотреть правде в глаза — существует работа однообразная, утомляющая работника, например, на конвейере, агрегатном станке или автоматической линии. Особенно плохо она действует на молодых образованных рабочих. И здесь всем вместе — и организаторам производства, и кадровым рабочим, и общественным организациям — надо подумать, как разнообразить такой труд, сделать его содержательнее, интереснее. Пути есть — овладение смежными профессиями, периодическая смена операций и т. д. Но прежде всего необходимо внимательное, чуткое отношение к молодым производственникам со стороны руководителей, мастеров. Процесс становления молодых рабочих—процесс непростой, осмыслить его, помочь заводским коллективам, мне кажется, могут и наука и искусство.

— Главная наша просьба к товарищам кинематографистам,— закончил Ю. Ф. Сохацкий,— отражая заводскую жизнь, поднимайте, славьте то, что действительно этого заслуживает,— подлинно новое, передовое.

Говоря об «Антраците», о показе рекордов, драматург А. Д. САЛЫНСКИЙ сказал, что энтузиазм — большая сила, он очень важен в социалистическом соревновании. И экскаваторщик-криворожец, который приехал к директору завода «Динамо» К. Д. Петухову, наверняка энергичный, настойчивый, интересный человек. Но может ли, спросил А. Д. Салынский, каждый экскаваторщик из тысячи тысяч, работающих во всех концах страны, ехать в Москву на завод за помощью? Вряд ли. Следовательно, это любопытное исключение, а не метод повышения добычи руды, подъема общественной производительности труда.

Авторов «Антрацита» сценариста Э. Володарского и режиссера А. Сурина критиковали также Т. В. Голубцова, шлифовщик ГПЗ-1 В. С. Голушков, секретарь комсомольской организации Института автомобильного транспорта В. М. Парфенов.

Много ли места под солнцем?

Многообразным и неоднозначным последствиям научно-технической революции посвятил свое выступление доктор экономических наук С. С. ШАТАЛИН.

— Сначала — о том, как я понимаю содержание научно-технической революции. Она проявляется в особом динамизме в развитии науки и техники, ускоренной ломке научных представлений, идей, концепций, радикальных и всесторонних изменениях в техническом базисе общества. Специфическая черта нынешней НТР — многоаспектное усиление роли и технических средств управления, информации, всего того, что в первую очередь расширяет интеллектуальные возможности человека, создавая основу для решения проблем, которые даже ставить казалось совсем недавно просто бессмысленным.

Революция в науке и технике, развитие производительных сил общества не может, как справедливо по-

лагает тов. Величко, оставлять «равнодушной» сферу экономических, социальных, человеческих отношений. НТР неизбежно требует — и в качестве своего следствия и в качестве своей посылки — коренной трансформации всех видов общественной деятельности, включая и то, что называется внутренним миром человека, системой его ценностных ориентаций. Быстрые, глубинные, всесторонние изменения — вот это тот смысл научно-технической революции, который интересует науки об обществе и, по-видимому, представляет источник информации для искусства.

Искусство — это форма общественной деятельности, призванная — и здесь я изреку банальную истину — отражать действительность, которая для него является действительностью человеческого поведения, поступков, взаимоотношений.

Революционные ситуации — а мы ведь ведем речь о научно-технической революции — подбрасывают в костер искусства не только дерево, которое горит хорошо и долго. Борьба старого и нового преломляется через призму человеческих конфликтов, приобретает массу цветов и оттенков. Позвольте мне привести схематический перечень нескольких тем, которые могли бы, притом с разных сторон, стать предметом внимания кинематографа, причем фильмы на эти темы, уверяю вас, смотрелись бы с неменьшим интересом, чем детектив, а пользу принесли бы, несомненно, большую.

НТР и вызываемые ею революционные изменения отрицают застой, консерватизм, стабилизацию, ситуацию статических равновесий. Они требуют динамизма, адаптации, стремления к познанию, творчества, поиска, риска, каждодневного отрицания самого себя. Разве это не поле для человеческих конфликтов, драм, даже трагедий!

Находятся люди, группы людей, которые не желают расти, отрицая себя самих; они способны и готовы бороться против изменений — не потому, что в нашем обществе есть для этого социальная почва, но потому... Впрочем, можно ли назвать здесь одно или два «потому»? Ведь их существует множество.

Мы говорим о создании оптимальных экономических, организационных, социальных условий для ускорения прогресса в нашем обществе. И это правильно. Но ведь кино в силах проанализировать и такие ситуации, когда человек станет стремиться к изменениям, даже если это потребует его собственного изменения!

Ныне все усложнилось, и действительно управление все более становится наукой. «Управление,— говорил Л. И. Брежнев в своей речи в Харькове 13 апреля 1970 года,— превращается в науку, и этой наукой надо возможно быстрее и возможно глубже овладевать, упорно учиться».

И действительно, прославление рекордов в наше время должно смениться прославлением системы организации управления. Словом, тех вещей, которые нам сегодня остро необходимы, но которые в кино и показать-то, наверно, считалось странным. А надо.

Потому поменьше надо делать таких фильмов, как «Антрацит», а то, смотришь, реальный антрацит при подобной организации труда станет и впрямь дороже золота! Рекорд и штурмовщина — это же гимн бессистемности! Петь подобные гимны — и в жизни и в искусстве — несомненный анахронизм. Не шум, не призывы «Давай, братцы, давай!» — а системность, организация, деловитость, на которые ориентирует нас партия, должны стать, если можно так выразиться, вашими, товарищи, киногероями.

К слову, об экскаваторщике, о котором рассказал здесь тов. Петухов. Не сомневаюсь, что это незаурядный, яркий человек. Не сомневаюсь также, что руководители завода «Динамо» помогут ему обеспечить надежность двигателя на его машине, и он добьется высокой добычи руды. Но, сможет ли завод обеспечить такую надежность своим двигателям на в с е х экскаваторах? Если да, то почему нужно было дожидаться посланца из Кривого Рога? Разве на заводе не знали до его приезда, как ведут себя экскаваторные двигатели в деле?

Тов. Салынский прав: помощь завода-изготовителя отдельным рабочим, при всей ее конкретной пользе, не есть путь к повышению общественной производительности труда. Это тоже пример бессистемности. А система — это повышение параметров в с е й серийной заводской продукции до современных стандартов.

Я научный работник и на своей собственной шкуре испытал, к каким сложнейшим конфликтам приводит то, что можно назвать инфляцией знаний. Эта инфляция требует от человека в качестве главной способности — способность постоянно переучиваться, потому что НТР требует полностью обновлять свой научный багаж каждые три-пять лет. Если ты этого не сделаешь или не сможешь сделать — ты превратишься в ноль в науке.

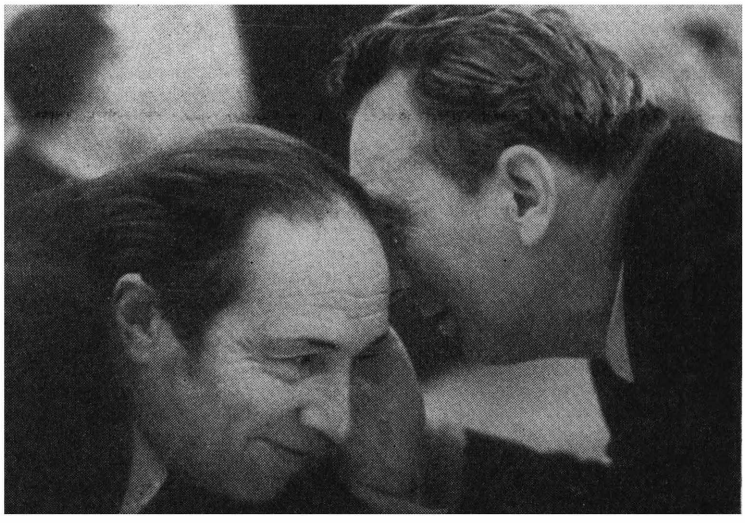
Но весьма часто люди, оказавшиеся научно несостоятельными, пытаются любой ценой сохранить «место под солнцем», если не авторитет — то должность. Разве этот круг коллизий не интересен для кино, если оно стремится уловить новейшие противоречия эпохи?

Несть числа проблемам НТР. Но заниматься ими в искусстве следует серьезно, тонко, профессионально, с громадной гражданской ответственностью. Кино в силах не только отражать наш сложный, противоречивый, бурлящий мир, но и помогать в преобразовании его, вести вперед, создавая модели социалистического решения конфликтов, без которых нет и не может быть прогресса.

Что делает завод, когда директор в отъезде

«Шпаги мнений» скрестились на встрече и вокруг документального фильма «Личная ответственность». Естественно: картина посвящена проблеме современного руководства и современного руководителя, одному из краеугольных камней научно-технической рево-

Академики Н. Эмануэль и А. Прохоров



люции. К тому же проблема эта, в большой мере личностная, человеческая, особо близка художникам.

— Личность руководителя,— считает В. И. ВЕЛИЧКО,— один из центральных вопросов анализа человеческого фактора в управлении. Функции руководителя в наше время значительно усложнились. Их исполнение требует больших творческих усилий, динамизма. Задача здесь не только в том, чтобы вовремя реагировать на изменения: важнее предвидеть, предрешить и вызвать желательные изменения.

С этих позиций В. И. Величко и подошла к анализу картины «Личная ответственность». По ее мнению, фильм весьма актуален, к тому же режиссер фильма любит своих героев* — директора Магнитогорского комбината Филатова и директора Минского тракторного Слюнькова. Они различны по характеру, по стилю и методам руководства, но их сближает сознание долга, личной ответственности перед народом. Филатов душевен как человек и руководитель, он много работает и все же всегда находит время, чтобы побеседовать с людьми на их рабочих местах. Это хорошо. Чтобы эффективно решать задачи, командир производства должен пользоваться уважением и признанием у подчиненных не только как официальное лицо, но и как человек. Это доказывают социальные исследования, проведенные на ряде крупных предприятий: по мнению 75 процентов рабочих, важнейшим качеством руководителя является чуткость, забота о людях. Но в то же время фильм не прослеживает в методах Филатова по управлению производством четкую систему.

— Когда я смотрел на героев картины, особенно на директора Магнитки, мне живо вспомнились тридцатые годы, когда я был заместителем директора завода редких металлов,— сказал В. И. СПИЦЫН.— И у меня были такие же, как у Филатова, хлопоты — не только с производством, но и с жильем, со столовой, с подсобным хозяйством. Тем острее я почувствовал недостатки в методах работы Филатова с точки зрения требований, которые НТР предъявляет к современному руководителю,— точнее, не в методах самого А. Д. Филатова, замечательного человека и талантливого руководителя, а в том, как эти методы показаны в картине Б. Рычкова.

Авторы картины не показывают, думает ли директор Магнитогорского комбината о будущем, о перспективах. Он целиком занят текущими заботами, главная среди них — выплавить побольше стали. А готовит ли он производство новых, лучших сталей? Ведь марки металла непрерывно улучшаются! Американцы, скажем, выпускают сталь «картен», которая не ржавеет на воздухе, у нас пока такой стали нет. За рубежом мужчины бреются лезвиями из нержавеющей стали, наши металлурги ее еще не прокатывают. Конечно, это лишь случайно пришедшие на ум примеры, но их можно умножить. Перед металлургами стоит немало сложных и трудных проблем. Их надо решать. А как собирался решать и какие именно проблемы директор Магнитки, мы не видим. В работе директора Минского тракторного Слюнькова, тоже достойного уважения организатора, упущена другая сторона. Он хочет успешно конкурировать с зарубежными

* Когда верстался этот номер журнала, пришла горестная весть о смерти одного из главных героев фильма «Личная ответственность», крупного хозяйственного руководителя и общественного деятеля, члена ЦК КПСС, Героя Социалистического Труда А. Д. Филатова.

фирмами. Но такая проблема, как конструирование и организация производства нового трактора, не может быть решена одним лишь заводом. В подобном деле участвуют десятки НИИ по всей стране. Без такого разделения труда и кооперации нет научно-технической революции. А эта важная сторона работы директора — связь с наукой, с научными институтами — совершенно выпала из поля зрения создателей картины.

К замечаниям В. И. Спицына присоединился В. А. МАЛЫХ.

Из фильма читатель не узнает, например, сказал он, что с предприятий всей страны Минский тракторный получает более трех тысяч видов изделий и материалов. Кроме того, В. А. Малых критиковал авторов «Личной ответственности» за то, что они показали недостатки и беспорядки на заводах — заваленный мусором товарный двор Магнитки, отсталые приемы работы в цехе ширпотреба комбината, несовременную организацию труда на конвейере Минского тракторного, устаревшие способы учета на обоих предприятиях,— не выявив своего отношения к этим недостаткам.

В этом В. А. Малых возражал А. М. ПРОХОРОВ.

— Мне кажется,— заявил он,— что в фильмах, а тем более — в документальных можно и нужно показывать не только хорошее и передовое, но и плохое и отсталое. Именно критический и откровенный взгляд на вещи —лучшее лекарство от самоуспокоенности.

Теперь — о героях картины «Личная ответственность».

Каким должен быть современный руководитель? Есть такой «определитель»: если директор уедет месяца на три, а завод будет работать так же четко и хорошо, как при нем, значит, это организатор высшего класса. Значит, он отладил систему. Если же завод дня не может обойтись без директора — следовательно, руководитель действует неправильно, все забрал в свои руки, лишил подчиненных самостоятельности. Концентрация всего дела в одних руках — ошибка, она противоречит принципу системности.

Во-вторых, я согласен с В. И. Спицыным: руководитель должен смотреть вперед, видеть перспективу, думать о ней и организовывать ее. По-моему, остро и точно ставит эту проблему глубокий фильм С. Герасимова «Любить человека». В нем мы видим руководителей города, которые строят дома, сегодня устраивающие людей, но понимают, что придет время, когда требования жителей изменятся. И для того, чтобы быть готовыми к этим завтрашним требованиям жизни, они стремятся заложить новое сегодня. Совершают социальный эксперимент. Картина размышляет об этом с философской глубиной. О том, что С. Герасимов поступает совершенно правильно, вынося в своих картинах на обсуждение самые актуальные, самые острые проблемы жизни, о том, что его картины приносят пользу именно потому, что заставляют людей думать над этими непростыми и животрепещущими вопросами, об этом свидетельствует, скажем, тот факт, что в действительности архитектору Шипкову, прообразу герасимовского Калмыкова, покуда не удалось осуществить тот проект дома-комплекса для Севера, о котором идет речь в картине. И я надеюсь, что картина, опережающая жизнь, поможет осуществиться этому важному делу.

Субъективен ли объектив

По мнению К. Д. ПЕТУХОВА, содержание картины «Личная ответственность» не соответствует названию. Фильм — это краткая биография двух директоров, переполненная массой обособленных и неосмысленных, с точки зрения названия фильма, моментов жизни, быта, производства, в которых потерялась главная мысль. Руководить Магнитогорским комбинатом так, как это выглядит в фильме, невозможно. И за это надо упрекать не директора Филатова, заслуженного руководителя, а авторов картины, которые не сумели показать, как он работает на самом деле.

Тема личной ответственности, считает К. Д. Петухов, выражает одну из самых существенных особенностей нашей жизни. Она должна получить развитие и в кинематографе. От фильма «Личная ответственность» он ждал, что в нем будет показано, как руководители воспитывают в каждом работнике чувство личной ответственности за коллективный результат труда. Этого не произошло, хотя на обоих предприятиях такая работа наверняка ведется. Значит, предварительная подготовка к съемкам картины была недостаточно глубокой.

Любое произведение искусства должно в основе своей быть научно определенным и точным, идейно содержательным. Тогда и частные недостатки, и встречающиеся в жизни, и показанные в фильме, не только не принесут вреда, но усилят звучание главной идеи.

— Несомненно, директора Филатов и Слюньков — крупные руководители, вполне достойные того, чтобы о них делался кинофильм, — сказал академик Н. М. ЭМАНУЭЛЬ.— Но, прав тов. Петухов — эта картина не о личной ответственности, а о биографиях директоров. Я бы назвал ее «Один день из жизни двух директоров». К сожалению, в картине слабо показан творческий почерк этих руководителей. Единственно, что имеет отношение к методам руководства,— система контроля за исполнением на Минском заводе. Это интересно и поучительно, но этим практически исчерпывается все, что связано с НТР. Большей частью из директорских будней выхвачены моменты не творчества, а «накачки».

Но ведь это руководители крупнейших предприятий, от них подчиненные ждут конкретных указаний, как решить те или иные трудные проблемы.

Т. В. ГОЛУБЦОВА рассказала, что фильм «Личная ответственность» был показан руководителям предприятий Гагаринского района. На просмотре присутствовало около ста человек. Мнения сложились самые разные.

Академик В. Спицын и сборщик завода им. Орджоникидзе Ю. Сохацкий

— Мне лично как зрителю картина понравилась. Я считаю, что это фильм полезный и интересный. Он доказывает, что наши кинодокументалисты стремятся обобщать важные жизненные явления, осмысливать острые проблемы, и среди них — стиль современного хозяйственного руководства. Конечно, в картине есть и недостатки, не все удалось. Мне кажется, например, что следовало показать, какими путями идут герои картины, чтобы дать план наиболее дешевой ценой, с меньшими затратами сил. Это целый комплекс мер, и раскрыть суть этого комплекса очень важно. Думается мне, что на самом деле и Филатов и Слюньков — куда богаче и глубже как личности, чем это получилось в фильме.

Режиссер «Личной ответственности» Б. Н. РЫЧКОВ рассказал:

— Как снималась картина? В кабинетах директоров мы ставили бесшумную камеру, и она записывала и снимала все, что происходило у директора—кто приходил, что хозяин кабинета делал, как разговаривал. Мне кажется, что направление разговора сегодня немного неточно: задача кино, и игрового и документального, создать образ. И фильмы надо рассматривать не с точки зрения НТР, а с точки зрения образа. Нас критикуют за манеру, в какой разговаривают директора. Но ведь так они разговаривают, и я этого изменить не могу! Мое дело — снять фильм, а не учить директора Слюнькова, как организовать конвейер, или просить директора Филатова очистить двор для съемок. Если б я это стал делать, я нарушил бы принцип документальности.

Есть кое у кого такое, знаете ли, представление, что руководить — самое простое дело, что руководить — не работать. Вот против таких представлений о руководителях мы направляли свой фильм. И если у зрителей хоть капля уважения появится к моим героям — а я лично их безмерно уважаю, потому что полтора месяца смотрел на них сквозь объектив камеры и потрясен тем, как они работают,— я буду считать, что наша миссия выполнена. Конечно, кинодокументалист, работая над сценарием, строит идеальную модель фильма. Но потом, снимая картину, мы должны следовать правде жизни, а не правде модели. Хочу искренне сказать, что мне и моему коллеге оператору Левитану очень приятно, что фильм наш вызвал такое внимание. Раз о нем спорят — значит, он заставляет думать.

Личная ответственность

Многие участники встречи размышляли над фильмами Сергея Герасимова — не только над картиной «Любить человека», но и над предыдущими его лентами.

По сути дела, во всех работах Герасимова речь идет о двуединстве «человек — общество», о людях с обостренным чувством долга, о личной ответственности каждого из нас перед временем, перед миром, перед обществом, перед самим собой, наконец. По мнению В. И. ВЕЛИЧКО, о произведениях С. Герасимова нельзя говорить однозначно. Они сложны. Сложны потому, что сложен современный человек, а герой экрана должен быть похож на свой прообраз. Да и зритель изменился, стал тоньше разбираться в искусстве, глубже чувствовать, больше знает о мире, в котором живет.

С. Герасимов берет куски жизни из гущи событий, пропуская их через свое сердце. Знание художником

жизни, своеобразие его героя, неоднозначность этого героя, неординарность событий определяют успех фильмов. Жгучие вопросы времени, которые поднимает режиссер, масштабность картин мало кого оставляют равнодушным. Герой фильма «Любить человека» архитектор Калмыков подкупает одержимостью, душевной чистотой, высоким строем мыслей о времени, о своем месте в жизни. Замечательно показана нравственная, психологическая проблема становления семьи, трудная требовательная любовь героев друг к другу.

Пафос картины и ее философский смысл, который точно определил тов. Прохоров, в том, что новое обязательно опровергнет и победит старое. Веришь, что жилой комплекс по проекту Калмыкова будет построен, несмотря на причины, которые тормозят его воплощение в бетоне и металле.

Фильмы С. Герасимова созвучны времени научно-технической революции и обладают счастливым даром: не стареть. Их хочется смотреть снова и снова. А главное — они заставляют думать.

В. М. ПАРФЕНОВ подчеркивает, что фильм «Любить человека» ставит важнейшую проблему принципиально нового жилищного строительства на Севере, от решения которой будет во многом зависеть освоение Сибири.

Да, фильмы С. Герасимова запоминаются, беспокоят ум и сердце зрителя, вызывают споры.

— У меня, например, остался неприятный осадок от одного эпизода в картине «У озера»,— сказал В. С. ГОЛУШКОВ.— Помните, как Черных и рабочий, о котором иронически говорится, что он гармоническая личность, выходят из библиотеки, и у них возникает разговор о счастье? Рабочий спрашивает: а что такое счастье? Черных отвечает: по-моему, это ясно осознанное стремление к общественно-полезной цели. Рабочий не понял. «Ты-то,— спросил он,— хоть счастлив?» «Да, я счастлив»,— говорит Черных. «А в чем твое счастье?» Черных показывает на завод: «Вот тут мое счастье». «Какое же это счастье?— возразил собеседник.— Это не счастье, а завод».

Мне было страшно обидно: как же так? Они вместе строили завод, затратили и умственный труд и труд физический, почему же завод для этого рабочего не стал его детищем, его счастьем? Конечно, таких рабочих еще немало, но есть же и другие, не все же так интеллектуально и духовно бедны!

Т. В. ГОЛУБЦОВА сказала, что фильмы С. Герасимова относятся к удачам нашего кинематографа на пути создания произведений, показывающих проблемы НТР, советского человека, борющегося за научно-технический прогресс. Эти произведения любят зрители. Но, по мнению оратора, картины могли бы быть более динамичными, а некоторые проблемы поставлены острее. Однако главная и определяющая суть произведений С. А. Герасимова — философское осмысление бытия.

Наша эпоха — время всесилия науки и техники. Рядом с их открытиями — силой атомного ядра и лучом лазера, полетами в космос и компьютерами, пересадкой сердца и раскрытием генетического кода — человек иногда кажется самому себе маленьким, он склонен забывать, что все эти поражающие воображение свершения — продукт его, человека, ума и рук. И с новой остротой встает поэтому в наше время вековечный вопрос о смысле жизни. Может ли наш, советский человек быть счастливым, живя только для себя, думая лишь о личном благе? И в последнее время, нужно отдать справедливость нашему кино, режиссеры разных поколений все чаще пытаются прикоснуться к этой проблеме. О смысле жизни советского человека размышляет в своих последних картинах и Сергей Герасимов. Удачна в этом отношении также лента «Укрощение огня», имеющая принципиальное значение для всего нашего искусства. Даниил Храбровицкий стремится ответить на вопрос, зачем живет человек, лепя страстный, крупный, противоречивый, устремленный к цели характер выдающегося ученого, подвижника науки, создателя ракетно-космической техники — человека из тех, кто персонифицируют эпоху. Интересна в этом плане и работа Ларисы Шепитько «Ты и я». В этой картине много спорного, к ней можно предъявить немало претензий. Но, несомненно, в ней сказано и важное: поиски своего «я» в жизни, смысла жизни невозможны в отрыве от «ты», вне полной отдачи своему общественному долгу.

Размышлениям о роли киноискусства в эпоху научно-технической революции, о сопряжении и взаимовлиянии науки и искусства посвятил свою речь С. А. ГЕРАСИМОВ.

— Сама наша сегодняшняя встреча,— отметил он,— явление исключительно интересное. Сошлись за одним столом люди, обладающие большим и разнообразным личным опытом, своей особой позицией в анализе произведений экрана.

Не случайно в поле зрения участников дискуссии оказался прежде всего ряд документальных фильмов. Тут, видимо, подтверждается вывод, который год за годом складывался у многих наших товарищей кинематографистов. Вывод, что интерес к документу возрастает в той же мере, в какой падает интерес к вымыслу. Это свидетельствует о некоем большом и важном процессе, происходящем в современной общественной мысли. Причин для этого много, и большинство их лежит в сфере победоносного шествия науки.

Итак, наши гости приобщились к фильмам, где речь идет о реально существующих людях, к беглому обзору их труда, натур, характеров. Я тоже смотрел фильм «Личная ответственность» и имею свое суждение, быть может, не столь углубленное и квалифицированное, как у непосредственных участников производственного процесса, присутствующих здесь, суждение, которое я сегодня в полной мере из-за недостатка времени не смогу высказать (оно имеет отношение не к кинематографу, а к самим директорам), но некоторые детали отмечу.

Я имею в виду разговоры директоров с рабочими. Тут речь пойдет об интонации, ибо, как известно,

Говорит академик Н. Эмануэль. Третий и второй справа—шлифовщик ГПЗ-1 В. Голушков и секретарь комитета комсомола НИИ автомобильного транспорта В. Парфенов

в словесном людском общении интонация имеет порой решающее значение. Не подбор слов, а именно — как эти слова сказаны. В этом смысле претензия к директору Магнитки тов. Филатову может быть предъявлена в некоторых случаях не безосновательно. Да, все изменилось, и структура отношений ныне иная. Он наверняка человек демократичный, но когда факт документализируется искусством, он приобретает особо точное звучание.

Попутно я хочу объяснить, как я понимал сакраментальный разговор из картины «У озера», который, я вижу, довольно основательно остался в памяти у тов. Голушкова. И все же я там имел в виду несколько иной смысл, и если мне не удалось донести его до зрителя, причем главного зрителя — рабочего, заинтересованного в искусстве, то, видимо, я тоже допустил какую-то неточность в интонации. Там была заложена мысль о том, что независимо от счастья общественного труда и творчества есть еще и такие струны в душе человеческой, которые могут быть жестоко ранимы, и если не лицемерить перед самим собой, ничто не в силах кроме времени излечить такую рану — ни участие в большом общественном труде, ни его результат.

Тут я обращусь к тому, что мне кажется очень важным: у искусства, как мы его понимаем, есть свои способы оценки научно-технического прогресса. Пользоваться ими мы научились еще далеко не в совершенстве и, видимо, не скоро научимся, так как жизнь развивается с необыкновенной быстротой, темпы все ускоряются. Вот у меня и возникла идея, которую я изложу вам в двух словах: быть может, в век космических скоростей искусство как раз и имеет право размышлять не торопясь?

Вот потому-то я и позволяю себе делать длинные картины, которые на часть зрителей действуют утомляюще, зато другой части, как видно, импонируют. Причем, по статистическим данным, число зрителей второго рода год от года растет. Значит, зрительские массы постепенно склоняются к неторопливому, углубленному постижению сложных общественных и личностных коллизий. И это мне, не скрою, приятно.

Такой путь работы над фильмом противоположен монтажу готовых, отстоявшихся элементов действия. Оставим этот метод нашим коллегам за океаном. Они освоили его лучше нас. Уступим им в этом пальму первенства — у нас другие цели.

Теперь по существу нашего, кинематографистов, вклада в развитие НТР: как я его представляю.

Несомненно, элементы искусства давно уже вошли в науку, и от математика можно услышать: «изящное решение», «остроумное решение» — понятия, заимствованные как бы в сфере эстетической. Подобный же процесс знает и обратное движение, от науки к искусству — ныне в искусстве можно делать нечто вразумительное только если ты предварительно освоишь материал почти на научном уровне. Профессионализация становится все более специфической, отрасли знаний становятся все уже, специалисты стремятся, как шутят физики, «знать все ни о чем». Поэтому мы, работники кино, обрастаем консультантами, которые тоже в силах помочь нам только в той мере, в какой мы желаем действительно что-то знать, а не только получить гарантию от элементарных ошибок. А так случается в кино частенько.

Должен сказать, что чем больше я занимаюсь современной темой, тем больше увлекает меня процесс сближения с документом. Так было в картине «У озе-

ра», в известной мере — в «Журналисте». Именно за пренебрежение к общим местам профессии на меня обрушились все знакомые и незнакомые журналисты.

Что для меня было самым интересным, если говорить о последней картине? Проект дома нового быта, построенного в Москве и, к сожалению, эксплуатируемого совсем не по тем параметрам, по каким он был задуман. Его превратили в обыкновенный коммунальный дом. И если сейчас мы, участники фильма, на это сетуем, нам предлагают встречный вопрос: почему этот опытно-показательный дом, перебрасывающий жильцов в иную — грядущую — эпоху, должен достаться какому-то ограниченному кругу людей, а остальные будут смотреть, удивляться и завидовать? Исходя из этих соображений, в доме поселили аспирантов МГУ, а затем, постепенно вся жизнь в доме вошла в обычные, сегодняшние нормы — по закону сообщающихся сосудов.

Так сам проект был некоторым образом опротестован реальной жизнью. Но значит ли это, что надо успокоиться и отступить?

Словом, если определить смысл нашего вклада в научно-техническую революцию, то для меня это жажда опережения по принципу непосредственного вмешательства искусства в жизнь.

И со своих позиций я и сейчас убежден, что использовать дом нового быта по его прямому назначению можно. И по мере сил способствовал этому в картине. Я хотел, чтобы люди узнали также и автора дома. И дал героине фильма имя, отчество и фамилию истинного соавтора проекта — Александры Васильевны Петрушковой, преемницы Натана Остермана.

И Александр Шипков, прототип Калмыкова, реальный человек. И проект его дома-комплекса тоже совершенно реален. С этим проектом поначалу, к слову сказать, все происходило, как в картине. И трудно было представить, что решение строить дом может поломаться. Но так часто случается в нашем гигантском хозяйстве — что планы вдруг нарушаются, причем отнюдь не в результате вмешательства злых сил, чего требовали иные простодушные критики,— а в результате изменения первоочередности в реализации государственного плана.

Конечно, я мог бы ввести в сюжет какого-нибудь консерватора, который мешал бы строительству и которого под конец разоблачили бы. Но я этого не сделал. Ибо настоящий драматизм для меня именно в том, что противостоящей герою силы нет! Тут совсем другое: просто экономике порой трудно поспевать за научно-технической революцией.

Трудно поспевать за нею и художникам и писателям, о чем совершенно правильно написал в «Искусстве кино» Михаил Колесников...

Я присутствовал в зале Московского архитектурного института, когда Шипков защищал кандидатскую диссертацию — свой проект «Поляр». Как интересно было наблюдать за всеми изменениями настроения в зале. Архитектурная мысль с самого начала была вооружена против шипковского проекта, как против некоего «нонсенса» — то в нем не так, это не эдак и т. д. И тут, следуя принципу документа, я позволил себе использовать систему доказательств Шипкова в речи Калмыкова, обращенной к отцам города в так называемом «пакете». Повторить эту сцену еще и в Москве было бы по меньшей мере нерасчетливо.

Я рассказал об этом потому, что главную цель искусства вижу в расширении нравственных горизонтов и общественных интересов современного человека, которое является прямым следствием раскрытия новых социальных основ бытия, представляющих нашу эпоху, эпоху научно-технической революции. И как я понимаю, никто не исключил из программы реконструкции мира на пути к победе коммунизма воспитание гармонической натуры, в которую нравственное входит как главное богатство.

Мне одинаково дорог Калмыков и как создатель дома-комплекса и как личность, способная любить человека.

Прошу извинить меня за то, что я, может быть, ушел в сторону от непосредственной темы нашей встречи. Но мне кажется, что решать проблемы научно-технической революции вне нравственных категорий — дело не только безнравственное, но и нереальное.

Вот это мне хотелось сказать — не в порядке полемики, а лишь в прояснение вопроса.

Заканчивая выступление, я мог бы пожелать, чтобы такие встречи стали традицией. Мы очень мало знаем друг друга. А жизнь требует все более тесного сближения науки и искусства.

Правда жизни и правда искусства

Одна из острых и сложных проблем научно-технической революции — борьба за охрану природы, окружающей среды. В этой связи ряд выступавших, высоко оценивая кинофильм А. Салынского и А. Салтыкова «Сибирячка», спорили с некоторыми предложенными авторами сюжетными решениями. В частности, критиковался эпизод, в котором секретарь райкома бросается под взрывы, чтобы помешать пробивать дорогу сквозь мраморную гору.

— Эта сцена,— сказал академик Н. М. Эмануэль,— конечно, нелепа.

И вообще — вся эта эпопея «военных действий» местных властей против начальника строительства не выдерживает, по-моему, серьезной критики.

Отвечая товарищам, автор сценария этого фильма А. Д. САЛЫНСКИЙ затронул вопрос о соотношении правды жизни и правды искусства.

— Очень показательна в этом плане,— сказал он,— претензия к нашей картине глубокоуважаемого академика Виктора Ивановича Спицына. Я имею в виду разрушение мраморной горы. Так вот, в Сибири я был несколько лет назад. И там узнал, что на стройке одной из крупных ГЭС едва не был разрушен такой вот мраморный массив, как у нас в «Сибирячке». Он оценивался примерно в 4 миллиарда рублей,

Заместитель директора Центрального экономико-математического института С. Шаталин и токарь завода «Красный пролетарий» А. Рыбаков

в то время как вся ГЭС по проекту стоила 800 миллионов! Можно, конечно, сказать, что был какой-то просчет в проекте. Вероятно. Но это жизнь. А жизнь, дорогие товарищи, слишком сложна и не любит укладываться ни в какие, даже самые верные научно-технические рамки. И в рамки нашего восприятия — тоже. При всем нашем оптимизме надо считаться с тем, что подобные неприглядные факты могут появляться и с ними надо уметь бороться, хотя бы так, как борется Мария со всесильным директором строительства.

Академик Эмануэль говорил, что сценарист и режиссер расходятся с правдой жизни, заставляя героиню бежать под взрывами, нарушая элементарные правила безопасности при взрывных работах. Не могу согласиться. Этот бросок во имя высокой цели и есть как раз форма выражения правды жизни в искусстве. С точки зрения прописной истины Марии, партийному работнику, нельзя было так поступать, она должна была наложить резолюцию, написать решение и ждать, чтобы оно было утверждено вышестоящей инстанцией. Но нам нужен был поступок, который сразу, емко и кратко, заявил бы о характере героини.

Недавно я разговаривал с секретарем одного обкома партии, женщиной бывалой, бывшим секретарем райкома. Мне приятно было услышать, что ей понравилась моя пьеса «Мария» — фильма она еще не видела. Она считает, что в пьесе правильно показан молодой партработник. В чем же правильно—спросил я. А в том, отвечала она, что секретарь райкома живой человек, потому что в ее характере, поведении, языке нет устаревших, кондовых, «положенных» (почему, кем положенных?!) партработнику черт. Моя собеседница попутно рассказала мне случай, который произошел с ней как-то. «Однажды, рассказывала она, шла я возле аэродрома, где служил мой муж летчик. Вижу, бегут растерянные мальчишки. «Тетя,— плачут,— там собачку убивают». Смотрю, стоит пьяный старшина и целится из пистолета в привязанную к столбу собаку. А перед этим он выбросил в снег ее щенка. Я, рассказывала моя собеседница, как бежала, с ходу дала ему по спине кулаком. Он пистолет выронил, а я давай его по лицу лупить шапкой. В этот момент я не думала, что я первый секретарь райкома, что мне не годится драться с пьяным, просто я его била за то, что он убивал природу».

Так и наша Мария. Защищая природу, защищая мраморную гору, она бросилась под взрывы. Там — собака, здесь — мрамор, вроде несравнимо, но и там и тут природа, связь человека с родной землей, со всем дорогим и живым на этой земле. Вот так иногда соотносятся правда жизни и правда искусства.

И еще об одном моменте. Сергей Аполлинариевич Герасимов сказал тут, что нынче ослабляется интерес к вымыслу. Это, по-моему, не так. Пристрастие к документальности действительно растет, но не за счет художественного вымысла, не за счет игрового фильма. И еще: ставить неторопливые, раздумчивые, как у Сергея Аполлинариевича Герасимова, фильмы — или картины динамичные, сюжетные? Я думаю, что надо ставить и те и другие. Картины С. А. Герасимо-

ва я люблю, но даже ради этой любви не стал бы перекрывать дорогу произведениям иного типа.

— Я с захватывающим интересом слушал все, что говорилось сегодня,— заявил режиссер и актер Е. С. МАТВЕЕВ.— Есть над чем подумать, что осмыслить. Особенно близко для меня лично было то, что говорилось о раскрытии процессов НТР через человеческие, общественные отношения, о значении нравственного начала в искусстве, о философском осмыслении эпохи, о поисках смысла жизни.

Слушая выступления товарищей, я думал о том, что каждый из них — это живой прообраз тех героев нашего времени, которых мы, актеры, мечтаем играть! Каждый из них занимается в жизни своим делом, важным и полезным всем нам, но как глубоко, как точно и ярко они мыслят и говорят о проблемах социальных, художественных, политических, экономических. Я думаю, что такой вот высокий уровень понимания проблем, которые не имеют прямого, непосредственного отношения к их профессии,— есть знамение времени, свойство нашего современника, человека, который множеством связей сращен с обществом и который без этих связей не мыслит своей жизни.

И еще. По-моему, в выступлениях многих участников, в частности — доктора технических наук В. А. Малых, академика В. И. Спицына, доктора экономических наук С. С. Шаталина были предложены чрезвычайно интересные темы для фильмов. Товарищам, которые руководят сценарным делом в Госкино, есть, по-моему, смысл по-деловому над этими темами подумать.

Дискуссия продолжается

Последним выступил главный редактор журнала «Искусство кино» Е. Д. СУРКОВ.

— Здесь сегодня было высказано много разных, иногда взаимоисключающих точек зрения. И я не вижу никакой необходимости приводить их к одному знаменателю. Дискуссия, которая проводится для того, чтобы сказать: «быть посему» или «не быть посему» ,— не лучшая форма дискуссии в искусстве.

Прав Сергей Герасимов: оттого, что мы встречаемся редко, мы иногда плохо понимаем друг друга. Мы иногда говорим о материальной жизни с позиций наших искусствоведческих, кинематографических интересов, не понимая тех процессов, которые происходят в жизни. И, напротив, говорим об искусстве, механически накладывая на художественные образы факты, прямо выхваченные из реальности, не понимая те специфические закономерности, по которым реальность отражается в искусстве. Вот почему еще так важна наша встреча. Ведь, может быть, одна из важнейших особенностей ее заключалась именно в том, что мы повели диалог, который обязательно должен продолжиться за пределами этой аудитории, в самой жизни. Я позволю себе сказать больше — мне кажется, что если он не будет продолжен, от этого чрезвычайно обеднеет наше искусство.

Из всего того, что здесь говорилось, можно сделать вывод, что работники литературы, кинематографа, критики, когда они говорят о жизни, о том, что происходит сейчас на заводах, в научных лабораториях, чаще всего исходят из своих априорных, заранее сформулированных представлений. Они идут к жизненному материалу, уже зная, что по поводу этого материала скажут.

Они не выводят итог своего фильма, статьи, романа из глубокого постижения жизненных процессов в той сложности и том своеобразии, в каких они, протекают в реальности, а конструируют априорные тезисы, игнорируя реальную сложность материала, который из-за априорности своего подхода они собственно, по-настоящему просто не видят. И что бы там сегодня ни говорили по поводу недостаточной точности, иногда схематизма тех или иных критических замечаний, раздававшихся здесь, в этой аудитории в адрес обсуждавшихся фильмов, я думаю, в самом главном, самом существенном нельзя не признать за критикой, которая сегодня прозвучала, главного достоинства: это была всегда критика с позиций жизни.

Афанасий Салынский интересно говорил здесь о соотношении правды жизни и правды искусства. Верно: это не одно и то же. Правда жизни и правда искусства — понятия, которые не могут быть механически наложены одно на другое, если мы не хотим впасть в вульгаризацию. Но значит ли это, что, говоря о правде искусства, мы не должны эту правду поверять правильной, диалектически понятой связью правды искусства с правдой действительности?

Здесь возникал вопрос и о моделировании как принципе отношения к жизни, который присущ науке, и ставился вопрос: в какой мере этот принцип должен быть и может быть присущ искусству?

Если понимать принцип моделирования как принцип конструирования в каждом отдельном случае идеальной модели, по которой надо проверять произведение искусства, то можно заранее сказать, что никакое искусство не будет этой модели отвечать, а если будет отвечать, то это не будет искусство. Но в то же время вопрос о модели сложнее. Он включает в себя и момент организации материала действительности в соответствии с каким-то идеалом, в соответствии с какими-то нормами. Эти нормы, этот идеал зритель должен вынести из фильма, из спектакля, из романа. И не как сумму каких-то априорных представлений, не как два-три схематических тезиса, а как некое ощущение, как некую сумму реальных представлений, как некое желание осуществить в жизни нечто, что подсказано данным произведением искусства данному зрителю или читателю в концентрированной, нестандартно организованной и именно поэтому властно воздействующей на него художественной форме.

Вот почему мне не кажется таким простым вопрос о картине «Личная ответственность», каким он сегодня представлялся автору картины Борису Рычкову. Дело не в том, правильно или неправильно была сегодня оценена та или иная реплика ораторами, верно ли они выбрали цитату, а дело в том, что здесь

Среди участников встречи — директор Московской трикотажной фабрики В. Величко (вторая справа)

раздавалась критика на другом уровне, чем думает о своей картине сам Рычков. Ораторы, как я понял, ставили главный вопрос: звучит ли в этом фильме тема личной ответственности не как профессиональная проблема, потому что искусство не может решать профессиональные вопросы, а как проблема *моего, твоего* отношения к жизни, где бы я, ты ни работал, на каком бы участке я, ты ни был, звучит ли *эта* тема в документально отобранном авторами для картины материале?

На эту критику Борис Рычков отвечал так: я имел дело с *таким* жизненным материалом.

Но любой материал преобразуется в произведение искусства, подчиняясь тому «коду», который называется концепцией. И от того, как прочтут этот код зрители, и зависит судьба произведения искусства.

Я бы сказал, что в картине Б. Рычкова как раз общая идейная и художественная концепция выражена недостаточно продуманно, отчетливо, что не она ведет за собой зрителя.

Почему я говорю об этом? Потому что всегда легко утопить проблему в мелочах, неудачно отобранных примерах, нам же важно обязательно постараться на этой встрече понять друг друга *оптимально*, а не отбиваться по частностям от критики людей, пришедших к нам из той самой жизни, которую мы отражаем.

В конце нашей беседы была высказана мысль, которая кажется мне существенной: следует чаще и глубже обсуждать проблемы, которые связаны главным образом с темой углубления научно-технической революции.

Из этой идеи мы и исходили, когда готовили дискуссию. Но я задаю вопрос: может ли эта тема ставиться как центральная самостоятельная тема в искусстве?

Думаю, что нет. Она может быть поставлена — так всегда ставились в искусстве подобные темы,— как задача создания произведений искусства о *человеке, призванном решать задачи НТР*, о том, как понимает современный человек свой долг в условиях научно-технической революции. Именно через человека мы подходим к проблемам НТР и стремимся понять их, ибо, не поняв собственного содержания этих проблем, их специфики и новизны, мы не можем двигаться дальше и в области изучения современного человека. Тут взаимосвязь глубочайшая, тотальная.

Думаю, что именно в этом плане следует прислушаться к той критике, которую адресовал А. Янову директор завода «Динамо» К. П. Петухов. Тов. Петухов напомнил, по сути, об огромном значении субъективного фактора в коммунистическом строительстве и в нашу эпоху как и на предыдущих этапах нашей истории,— о высокой роли энтузиазма, вдохновенного труда широких масс, которые способны во сто крат усилить действие научной организации труда и управления, планирования, новой техники и технологии, то есть всех сил научно-технической революции, происходящей в условиях развитого социализма.

Я думаю, что советское киноискусство обязано развивать лучшие традиции наши в создании ярких образов энтузиастов-коммунистов, передовых людей времени — великого катализатора всего поступательного движения советского общества. Партия не приемлет пассивности и равнодушия, и настоящий коммунист прежде всего выполняет свой высокий долг — бесстрашно борется с трудностями, с отсталыми настроениями, принципиально и вдохновенно проводит во всем линию партии. Главное свойство его натуры — высочайшее чувство ответственности. Ответственности перед партией. Перед страной. Перед будущим. Поэтому он всегда стремится подавать личный пример — в труде на своем рабочем месте, в соревновании, в борьбе за технический прогресс, в распространении передового опыта. Коммунист — от рабочего до

министра, от рядового активиста до руководителя партии — вот ведущий герой времени.

Дело не в том, что фильм «Антрацит» критиковали за то, что он воспевает штурмовщину. Хуже, что герой картины не показан как человек с о в р е м е н н ы й. Я говорю не только о главном герое, а обо всей атмосфере, о жизни, которую мы видим в картине. Мы остаемся в неведении, как туда, в Донбасс, приходит научно-техническая революция. Сурин и Володарский не думают об этом и не стремятся э т о понять. И когда я всматриваюсь в людей, показанных в «Антраците», я думаю, что они, эти люди, просто не могут понять новые процессы, потому что они к этим процессам не подготовлены. В этом г л а в н ы й недостаток картины.

Некоторые товарищи говорили, что два директора в фильме «Личная ответственность» показаны так, что нельзя сделать вывод, будто они уже готовы решать задачи на уровне требований НТР, на том уровне, как их ставит огромный по своему значению для всех нас декабрьский Пленум Центрального Комитета партии, как ставила их партия на своем XXIV съезде.

А. М. Прохоров, В. И. Спицын и Н. М. Эмануэль говорили, что в этой картине мы не видим директоров в моменты творчества, мы не присутствуем, когда они решают перспективу развития своих предприятий. Как пройти мимо этого замечания? Можно его не принять, опровергать, но как не нонять, что это как раз и есть тот главный момент, о котором нужно нам с вами думать сегодня. И не обязательно ставить человека в условия какой-то исключительной научно-технической ситуации, чтобы он решал именно те вопросы, которые эта ситуация выдвигает. Вопрос стоит так: насколько нравственный, духовный, идейный аппарат человека, который рассматривается кинокамерой, подготовлен к тому, чтобы новые задачи, вставшие перед нами на новом, высшем уровне развития социалистического общества, этот человек смог, сумел решать в повседневной жизни.

Когда я думаю о героях фильма «Сибирячка» (конечно, важно, так ли уж серьезна проблема мраморной горы и так ли надо было решать эту проблему, как это показано в картине, но все-таки не это главное), я прежде всего спрашиваю себя — можно ли представить себе э т и х л ю д е й в атмосфере научно-технической революции? Могут ли они быть ее участниками? И когда я думаю об этом, когда я оцениваю сделанное с этих позиций, то образ секретаря райкома, каким его играет актриса Заклунная, как и тот образ директора, которого играет Матвеев, я прихожу к выводу, что эти образы дают материал для того, чтобы найти тот или иной ответ на этот о с н о в н о й вопрос.

Права Тамара Васильевна Голубцова — нам нужно искать самые актуальные конфликты и давать их в фильмах с той остротой, с какой они решаются в жизни, с какой они решались на декабрьском Пленуме ЦК КПСС. Только так мы сможем утолить свою, свойственную советским художникам жажду опережения, непосредственного вмешательства искусства в жизнь,— используя точные и емкие слова Сергея Аполлинариевича Герасимова.

Редакция нашего журнала горячо и искренне благодарит всех, кто пришел на нашу встречу. Ведь нельзя не увидеть поистине самоотверженной любви к нашему кинематографу, нельзя не увидеть глубокого понимания важности его для общества в том факте, что так много занятых людей, живущих сложными вопросами, работающих напряженно и много, каждый вечер на протяжении целой недели приходили в редакцию и внимательно, вдумчиво смотрели картины, о которых сегодня шла речь. Я хочу от всего сердца поблагодарить всех, кто сегодня так щедро, по-товарищески, по-братски поделился с нами своими раздумьями о советском киноискусстве, о путях, по которым должно идти дальнейшее сближение экрана с жизнью, с многосторонним опытом строительства коммунизма в нашей стране

●

Итак, встреча за «круглым столом» «Искусства кино» окончилась — дискуссия на страницах журнала и на экранах кинотеатров продолжается.

Фото Н. Горбачева и В. Тимофеева

Присуждение премий имени Ломоносова

Ломоносовские премии, учрежденные для поощрения лучших научных фильмов, в 1972 году присвоены двум научно-популярным картинам. Киевские кинематографисты — сценарист М. Вепринский, режиссер Т. Золоев, оператор В. Солонин — получили Ломоносовскую премию второй степени за фильм «Николай Амосов», созданный на «Киевнаучфильме». Жюри отметило оригинальный поиск в области создания кинопортрета советского ученого и высокие кинематографические качества названной картины.

За высокий идейно-художественный уровень в освоении архивного кинематографического документального материала, с помощью которого авторам картины — сценаристу Л. Горину, режиссеру и соавтору сценария Н. Левицкому — удалось воссоздать образ Л. Н. Толстого, его борьбу против самодержавия и церковного мракобесия, фильм «Великий обличитель« («Ленаучфильм») удостоен Ломоносовской премии третьей степени.

По разделу учебных фильмов Ломоносовские премии получили ленинградские кинематографисты — автор сценария Н. Дунаева, режиссер И. Чаплина, оператор Э. Ратнер — за короткометражную учебную кинокартину «Декабристы».

Удостоены премии и московские кинематографисты — автор сценария Н. Стеблев, режиссер В. Селицкий, оператор К. Алекаев — за короткометражный учебный фильм «Смазка двигателя».

новые фильмы

«Это сладкое слово — свобода!»
«Гроссмейстер»
«Я и другие»
«Союзмультфильм», 1971—1972

Пути свободы

А. Зоркий

«Это сладкое слово — свобода!». Сценарий В. Ежова и В. Жалакявичуса. Постановка В. Жалакявичуса. Оператор В. Нахабцев. Художники В. Калинаускас, Г. Кошелев, М. Шенгелия, С. Агоян. Композитор В. Овчинников. Звукооператор И. Майоров. «Мосфильм», 1973.

Фильм Витаутаса Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!» рискует остаться неувиденным, если воспринять лишь верхний (достаточно эффектный и кинематографически выразительный) слой событий. Фильм рискует оказаться неоцененным, если, как будто бы и стремясь продвинуться в глубь содержания, пойти в сторону — к примерам знакомым, к аналогиям известным и, не найдя их, посетовать на слабость картины «в сравнении».

Пожалуй, все сойдутся на том, что бесспорны такие качества ленты, как доподлинность среды, атмосферы, антуража, ощущение документальности, хроникальности событий. Да, это ожившая в кинокадрах страна, с ее шумными людными улицами, лентами дорог, пальмами, лавками, виллами и тюрьмами, с желтыми полосатыми цепями гор, в которых удобно тайком расстреливать людей. Да, это политический фильм, показывающий страну в тисках насилия, террора. Как конвульсии огромного, охваченного страданием организма, возникают на экране кадры: демонстрации, расстрелы, избиения, пытки. Все это — точно почувствованная стилистика политического фильма, фильма-хроники.

Но исчерпывается ли этими качествами — прямым политическим репортажем, стремлением точно зафиксировать события на экране — все содержание фильма? Скажем (пока без доказательства), что верхний слой фильма, поток хроникальности, показ событий «один к одному» — все это лишь широкий разворот повествования, его экспозиция, решенная не «по правилам», не «спереди», а в даль, в пространство, в перспективу фильма. И с первых же частей ленты сюжет треснул, надломился под напором событий, расслоился на несколько лихорадочных, параллельных линий: еще договаривают речи с трибун, а уже пытают схваченных, еще защелкивают наручники на одних, а других уже мучают под током, и рядом с поисковой полицейской машиной мчится пестрый фургон с надписью «Идеал» — в нем тот, кого ищут... Фильм не скоро уложится в стройный последовательный рассказ.

Антониони, разворачивая «Забрийски пойнт»,

ограничился короткими экспозиционными эпизодами (студенческое собрание, совет бизнесменов, волнения в университете) и сразу же вывел героев на главную сюжетную тропу, на безлюдное плато Аризонской пустыни. Жалакявичус не может или не хочет прибегнуть к подобному способу. Явно шире материал, шире обзор событий, круг тем. Обрисовка «сценической площадки» отнимает больше пространства и времени, «заползая» на глубинные широты фильма.

Электрический ток рассказа

В опыте нашего кинематографа, обращенного к международной тематике, заметно стремление всякий раз сюжетно обосновывать политическое напряжение фильма. Советские ученые, вовлеченные в перипетии сложной борьбы на далеком от родины континенте; драматическая ситуация на борту авиалайнера с разноязычной публикой, совершающей международный рейс; молодой советский журналист в заграничной командировке — вот уже известные зрителю примеры.

Нетрудно, однако, заметить, что в новой работе Жалакявичуса существует иной исток.

Здесь, в картине «Это сладкое слово — свобода!», нет знакомой нам системы проводников, поводырей художника в иноземном сюжете.

Какую же аналогию можно подобрать для того, чтобы охарактеризовать взаимоотношения автора и материала?

Это человек перед ворохом свежих газет, перед вихрем каждодневных потрясений, перемен, катаклизмов, совершающихся в мире, перед накаленным эфиром планеты. Это гражданин и художник, ощутивший свою сопричастность с целым миром, его борьбой, ранами, совестью. Это присущая современнику потребность осмысления духовного, политического опыта человечества, потребность активного сопереживания, соучастия. Это раздумья о революции, о свободе, о путях к ним, о месте человека в борьбе.

Отсюда возникает адрес фильма — «Место жительства — земля». Адрес этот явственно разнится с традиционной посылкой многих политических фильмов: «Эти события никогда не происходили в действительности. Все персонажи вымышлены». Жалакявичуса не привлекает подобная формулировка. Он настаивает на другом — нельзя выдумать мир, выдумать его проблемы, его борьбу, его боль.

Чтобы осуществить замысел, художнику необходимо воздвигнуть на экране страну, вдохнуть в нее пульс, накал, политические страсти, трепетные приметы современности. Ему надо создать на экране особый, совершенно иной, чем наш, мир, найти его ритмы, краски, пластику, эмоции. Задача неимоверной трудности, если учесть к тому же, что основной метраж фильма снят в пределах нашей страны.

...Индустриальный пейзаж. На равнине под палящим солнцем раскинулись нефтепромыслы. Горячий песок. Несколько грузовиков яркой окраски. Челноками — вверх-вниз — ходят тяжелые чумазые качалки нефти. Здесь мы впервые встречаемся с Карлосом-Панцирной спиной, рабочим, профессиональным революционером. Эти кадры сняты под Баку. Но такой же пейзаж, такие же нефтепромыслы можно наверняка увидеть и на латиноамериканском континенте.

Город. От гаража отъезжает машина и устремляется по автостраде. Это, очевидно, натура Сантьяго или Вальпараисо. Кадр доверительно распахнут: пальмы, реклама, широкие экстерьеры, встречные лимузины и автофургоны. Вот улица Хабонерия перед лавкой «Сан-Франсиско» (ялтинские съемки).

Так смыкаются антураж подлинной натуры и натурной декорации.

Естественность, обжитость экранной атмосферы. Нет ощущения, что за стойкой бара Мария выплескивает в стакан предпоследнюю бутылочку «игрового» кока-кола. Нет ощущения, что на героях специально сшитые для съемки «реквизитные» костюмы. Нет ощущения, что за «вторым», «третьим» планом кадра притаились стены и потолки мосфильмовского павильона.

Вот Мария разговаривает с брюхатой (в который раз!) женой капитана Рады. Залитый солнцем кадр. Щебечут женщины. Чирикают вокруг них в клетках птицы. За

«Это сладкое слово — свобода!». Кадр из фильма

окном на улице приостановился ушастый ослик с тележкой, нагруженной овощами. Все реально. Все вполне возможно, как на какой-нибудь настоящей улице Хабонерия.

Однако не мелочи ли все это — улицы, стойка бара, овощи, клетки, ослики?.. Нет, не мелочи. Если фильм снят один к одному к реальной жизненной среде, тогда он совершенно определенным, активнейшим образом воздействует на зрителей. Не допуская в нашем сознании никаких оговорок: мол, все-таки это «кино про заграницу», все-таки придуманный рассказ.

Это сладкое слово — «свобода!»

Чем же будет одухотворена эта кипящая хроника событий, эта радуга колоритной, прослеженной до мельчайших деталей жизни одной страны одного континента? Речь идет о борьбе. Речь идет о революции. Речь идет о свободе. И слово «реальность» имеет здесь особую цену. Оно сопряжено с такими общественно-социальными категориями, как государство, политический режим, классовая борьба, позиции людей, занимаемые в ней, пути революции, пути свободы — к этому широкому пласту восходит реальность, заявляемая жизненной атмосферой фильма.

Возьмем главное в картине Жалакявичуса — то, что уже в первых кадрах возникает заглавием, телетайпной строкой, вспыхивает

на желтом, синем и алом экране, чередуясь с кадрами насилия и протеста,— возьмем это сладкое слово — «свобода!».

Кинокамера показывает экран телевизора — генерал-министр, диктатор страны, произносит страстную филиппику свободе: «Свобода! Какие только подвиги и подлости не совершались именем свободы! Во имя свободы мы с вами боролись против диктатуры, террора, после длительной борьбы мы приобрели институт свободы и права. Однако для некоторых политиканов оказалось мало свободы слова, свободы печати и свободы выборов. Они идут дальше. И генерал-министр провозглашает террор — террор в защиту свободы.

По улицам столицы шагает еще не арестованный сенатор Мигель Каррера. Еще есть время, чтобы скрыться, бежать из страны. Но сенатор отклоняет подобное предложение: «Я должен быть не на свободе. Революции нужно, чтобы я был не на свободе».

Несколько дней длится голодовка заключенных депутатов в крепости Сан-Стефано. «Восемнадцать дней заключения, шесть дней голодовки добровольной...—говорит коммунист Рамирес.— В любой день я могу начать завтракать, обедать, ужинать. Даже в тюрьме я добровольно, потому что, измени я свои убеждения, я выйду на волю заниматься адвокатурой или другим делом. Но ведь каждый восьмой человек на земле голодает или живет в неволе насильственно. И ничто не может изменить эти обстоятельства. Как быть им? Есть ли силы, которые могут разрешить несправедливость?»

Люди, которые в течение трех лет будут готовить побег из крепости, добровольно обрекут себя на каторжную работу, на заточение в подземелье, ведущем к тюрьме. Рядом с их судьбой райской покажется жизнь за решетками Сан-Стефано. Сенаторы-депутаты, совершив побег, обретут физическую свободу. Но можно ли забыть о том, что вырываются они из тюрьмы в бесправный несвободный мир!

Не обетованная, не идеальная, не обретенная свобода — жажда свободы, пламя свободы накаляет сегодня до предела, докрасна земной мир и мир этого фильма.

Страницы из дневника киносъемок. (Коктебель, июнь прошлого года)

Капли дождя сверкают на колючей проволоке. Под потолком тюремной камеры ласточки свили гнездо. Шесть желтых ртов с отчаянным писком тянутся из гнезда навстречу кормежке.

Я живу на втором этаже декорации крепости Сан-Стефано, в тюремном лазарете. Мой единственный сосед — пустой больничный шкафчик с красными трефовыми крестами.

Над Коктебелем почти без перерыва льют дожди. В паузы меж ними и пытается вогнать последние съемки Витаутас Жалакявичус, прилетевший из Москвы, где полным ходом разворачиваются монтаж и перезапись картины.

— Собственно, фильм уже снят. И притом давно,— это говорит мне оператор Владимир Нахабцев.— Сейчас мы доснимаем чисто политические эпизоды. Разговоры сенаторов в тюрьме. Лоскутки политических дискуссий. Они понадобятся, чтобы не возникало никаких вопросов: мол, две серии роют тоннель, а зачем?.. Сценарий очень сильно переписан, даже скорее не по эпизодам, а внутри фраз. Витас все время пишет. Он сейчас больше сценарист, чем режиссер.

Действительно, текст нынешних сцен существует на клочочках бумаги; набросанный от руки, с правкой. Актеры произносят не разученные слова, а только что узнанные. Это, кстати, ближе к импровизации, к живому разговору.

...Я впервые наблюдаю Жалакявичуса за работой. Впечатления пока что беглые. Например, такое: всякий раз он начинает съемку не по формальной готовности всех звеньев (актеров, аппарата, освещения, звукотехники), а по какой-то внутренней, в нем самом существующей «сделанности» кадра, сцены.

Вот (за полчаса, час до того, как во дворе крепости появится киногруппа) он в одиночестве меряет пространство тюремной камеры. Потом подолгу сидит с актерами где-нибудь

на краешке двора (со стороны кажется, что это лишь терпеливое выжидание начала работы). Вот долго совещается с Нахабцевым, детально проигрывает мизансцену («...идем вместе... и здесь я вас буду терять... и остаюсь с доктором»). И снова ожидание, молчание, переговоры вполголоса с актерами, и вдруг, без всякого видимого перехода, взрыв: «Бронис (это актер, играющий Карреру.— *А. З.*), снимем, а? Надоело! Снимем?..»

После сигнала «мотор!» не режиссерское созерцание (молчаливый «экстаз на цыпочках»), а серия моментальных команд: «Так! Начали! Говоришь, Бронис! Работаешь!.. Почитал, почитал вслух!.. Ушли на Рамиреса!..»

Он работает жестко. Продуманно. Изящно.

...Ночная съемка. Тюремная камера. На койках лежат сенаторы, объявившие голодовку. Вдруг за стеной команда «мотор!», распахиваются двери: поплавком вынырнул часовой, за ним начальник тюрьмы, капитан Рада, врач и Нахабцев, в руках которого уже работает кинокамера, Жалакявичус. Гурьбу вошедших тотчас веером начинает разносить по мизансцене. Нахабцев, совершив с камерой замысловатую петлю, присел на карточки и снимает теперь разговаривающих Рамиреса и доктора. Внешне сцена элементарна (обычный тюремный осмотр), но в ней и острый политический диалог (начальник тюрьмы — Рамирес, Конде), и моментальные характеристики героев, и очень важные сведения, сообщаемые вполголоса врачом (арест сенаторов вызвал демонстрации, волнения в стране).

В увиденных мною последних коктебельских кадрах доминирует движение. («Жалакявичус,— говорит оператор,— очень любит завихрения: чтобы актер ходил и камера двигалась».) Не элементарное передвижение в пространстве, а движение, выражающее драматическую сложность событий.

Это одна из самых сильных сторон режиссуры Жалакявичуса. Можно вспомнить немало композиций в фильме «Никто не хотел умирать», где самый характер движения киногероев и камеры, самый отбор экранного действия драматически экспрессивен. Грузовик с Локисами, направляющийся в деревню. Старший из братьев, что лежит плашмя на дне грузовика. Пуля, задев позвоночник старшего из Локисов, диктует ему движение, выражающее характер (и глубже — смысл образа). Бескомпромиссность. Человек может стоять, распрямившись во весь рост, или лежать, опрокинутый навзничь, плашмя. И Локис распрямляется. Краска, заявленная вначале как характеристика героя, звучит в финале как смысл всей картины. «Ты не знаешь... как больно», — говорит Локису смертельно раненный им Домовой. Ответ: «Не знаю».

Там, на литовском хуторе, Жалакявичус снимал сцену в вечерней избе, перенеся на экран доподлиннейший кусок жизни в ее напряженности, драматизме. В кадре только несколько человек, только их отрывистый, непрерывающийся и в паузы разговор, только движение, странная траектория переходящих с места на место людей, целиком поглощенных заботой, тревогой — за окном молчаливая, темная, насторожившаяся деревня.

Наброски такого же, концентрированного, насыщенного драматизмом движения я улавливаю и в кадрах «Свободы».

Расстрел в горах

Образ страны.

В доме Карреры капрал резиновой дубинкой валит с ног сенатора-депутата, еще вчера заседавшего в Капитолии.

Вымуштрованные механические фигурки солдат во дворе крепости Сан-Стефано. Армия, защищающая режим. Всякое приближение к нам, укрупнение лиц в этой «массовке» не дает эффекта человеческой индивидуальности. Впрочем, сама безликость, аморфность, туповатое равнодушие — это *приоткрывающее смысл* наблюдение.

Пытки в каменном подвале тюрьмы. На полу бьются в конвульсиях под электрическим током тела людей.

Тюрьма Сан-Стефано переполнена, как базар.

Стражники жестоки и продажны. На гу-

«Это сладкое слово — свобода!». Бенедикто — Р. Нахапетов, Франсиско — Р. Адомайтис

бастом лице капитана Рады появляется плутовская понимающая улыбка, когда ему намекают, что ситуация может измениться, и тогда, кто знает, кем станут завтра сегодняшние политаресганты.

В эпизодах конспиративных встреч подпольщиков-коммунистов, организующих побег, доминируют спокойствие, рассудительность и решимость. В кинематографическом решении этих сцен ощущается тональность и традиции политических фильмов: «Адален, 31», «Элиза, или Настоящая жизнь»...

Снимая свой латиноамериканский фильм, Жалакявичус стремится оголить нерв, электрический ток рассказа...

На цветном экране вдруг возникают неподготовленные вспышки черно-белых кадров. Именно вспышки черно-белого на цветном — импульсы хроникальности.

Неожиданные сбои ритма. Течение разговора Франсиско и Бенедикто вдруг прерывают стоп-кадры, выхваченные фазы киноизображения: Бенедикто, повинного в гибели товарищей, корчит раскаяние, ужас, боль.

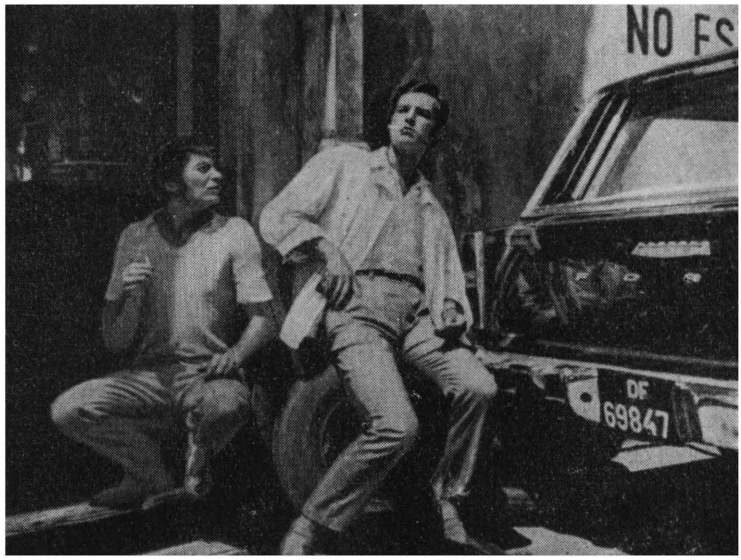
Неожиданные врезки фотографий. Эпизоды-перебивки: уличные демонстрации, схватки полиции. Стиль документального репортажа.

Для всех этих названных мною сцен мы без труда могли бы найти аналогии в подлинниках — латиноамериканских кинолентах. Авторами схвачена стилистика, образность, экспрессия. Но, повторяю, освоением нового материала вовсе не исчерпывается задача режиссера.

Следя за разворотом кинематографического повествования, мы ждем, когда на экране проявятся коренные черты режиссуры Жалакявичуса. Его особенное умение незримо присутствовать в картине, вести ее за собой. Его особенное умение сильно и ярко выражать свою мысль через характеры. Его особенное умение строить на экране киноэпизоды, насыщенные жизненным, буквально осязаемым драматизмом, насыщенные правдой, словно впервые увиденной, с глазу на глаз.

Первой такой сценой в «Свободе», где полностью проявлен масштаб режиссуры, становится сцена расстрела революционеров в горах.

Кульминация события (здесь и начинается Жалакявичус!) смещена. Не залп карателей, не крупные патетические планы приговорен-



«Это сладкое слово — свобода!». Фелисио — Ю. Будрайтис, Франсиско — Р.Адомайтис

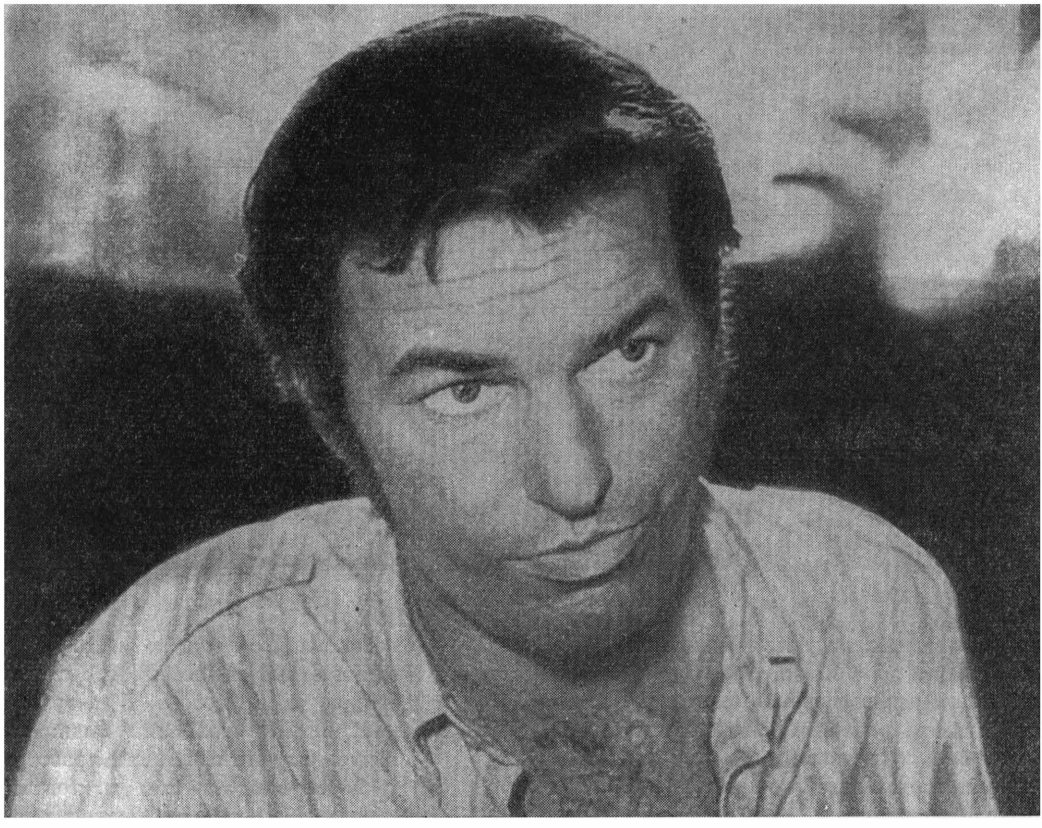
ных, а... ватная п а у з а перед расстрелом. Когда деяние как бы остранено от действующих лиц. Казнь все равно состоится. А сейчас какая-то заминка, выжидание, пауза и мгновения величайшей тишины, спокойствия природы, окружающей горстку людей, солдат и приговоренных.

«В Сумгаите мы снимали расстрел в горах. Этот эпизод в сценарии был записан, так сказать, в классической манере кинематографа: все патетично, чуточку торжественно, в последние минуты киногерои вспоминают самых близких людей. И прощаются с ними... Мы решили не снимать покадрово. В разных точках я поставил четыре аппарата под углом 180 градусов к съемке, один — за сто метров с объективом 400. В сцене было занято шестнадцать актеров. Мы сказали им: «Походите, привыкните к обстановке». И они разбрелись, не зная, что мы уже снимаем. Солдаты стояли кружком вместе с приговоренными, кто-то прикуривал, разговаривали, переходили с места на место... Кругом цветные полосатые горы, высоченное синее небо... В результате получилась странная вещь: как будто бы антитема, антирасстрел. И через всю эту «кашу», топтание солдат и смертников, проходит одна тема лопат, которыми будут копать могилы. Капрал Фелисио бежит к машине за лопатами, потом, позвякивая ими, пробегает назад. Этот звук все время слышен в кадре»*.

О чем это? О жестокости, вопиющей бесчеловечности того, что должно произойти? Да. Но ни в коей мере не об «антропологической» бессмыслице, совершаемой перед вечным ликом природы. Нет, это острополитическая сцена. Символ. Это обобщенный образ страны (пейзаж, люди, деяние), страны тоталитарного фашистского режима, это образ свободы, которую расстреливают, как в этих горах,— из джипа, в спину, в упор.

---

* Здесь, так же как и в других местах статьи, выделенных набором, автором использованы записи бесед с В. Жалакявичусом и В. Нахабцевым, сделанные на съемках фильма.



«Это сладкое слово — свобода!». Франсиско — Р. Адомайтис

Туннель и тюрьма

Главное драматургическое, сюжетное противостояние фильма — подкоп и тюрьма, подземный туннель и крепость Сан-Стефано, подготовка побега и освобождение узников.

Если воспринимать это лишь в тривиально-сюжетном плане, то покажется, что подобный фильм уже был снят до Жалакявичуса. Достаточно вспомнить американский «Великий побег», чтобы утвердиться в этом.

И вправду, что снимешь нового вокруг одной из самых расхожих драматических ситуаций? Сосредоточенные заговорщики в подземном туннеле, лихорадочно ожидающие своего часа арестанты в камерах, непроницаемые стражники на стенах крепости, опасности, непредвиденности, помехи.... Все это было. Все это есть и в картине Жалакявичуса. Есть — но уже в ином качестве, в ином освещении.

Туннель в «Свободе» — не просто подземный ход, и не просто ход сюжетный, не только способ побега, подземное, упорно продалбливаемое пространство к свободе, а куда более сложная аллегория. Во всей полноте мы ощутим ее, лишь раскрыв образы людей, проложивших путь к крепости Сан-Стефано. Сейчас же скажем одно: туннель — это аллегория долга, меры отдачи, истинности самопожертвования, туннель — это каторжная «пожизненная работенка», как скажет один из персонажей фильма.

Туннель. Тусклые лампочки, кирка, комья, осколки, пыль твердой каменистой породы.

И — трагические кадры: расправы, пытки, бесчинства, разгул реакции, страна, залитая кровью.

Туннель — это десятки метров труднейшего пути к освобождению трех политических деятелей и, быть может, доли миллиметра, приближающие страну к свободе.

Туннель. Пот на измученных напряженных лицах. Мигает красная лампочка — сигнал тревоги. В бумажный мешок ссыпают породу, сантиметры пройденного пути.

И — залитые солнечным светом, огнями улицы. Лимузины, ослики, тянущие тележки с овощами, пестрая толпа, витрины, лавки, яркие краски карнавала. Страна привыкла, приспособилась жить и при рабстве.

Туннель. Кислородные маски на лицах. Впереди скала, не поддающаяся отбойным молоткам. «Как обойти тебя, скала?» — стонет, рычит от ярости Карлос.

Может быть, потрачены напрасно месяцы изнурительного труда?

Месяцы, проведенные депутатами-сенаторами в тюрьме. Их споры о революции, занятия («пишу, работаю, учусь»), думы. («А ты подготовлен внутренне к выходу на свободу?» — спрашивает у товарища Каррера.)

...Но не готов пока что и «внешний фактор» — туннель. Весь фильм Жалакявичус пробудет вместе с людьми, готовящими побег, вместе с тружениками туннеля. Это его позиция, его наблюдательный пункт, отсюда открывается художнику образ действительности.

Франсиско и Мария

Путь Карлоса-Панцирной спины, пройденный в этом фильме, краток. Пол автомобиля, на котором его тайно привезут к стенам крепости Сан-Стефано,— подземный туннель — кладбище.

— Поешь,— предлагает ему при встрече Мария.

— Я уже поел,— отвечает Карлос.— Я уже выспался.

Наверное, если бы ему сказали: «Пожили»,— он и на это ответил бы, не задумываясь: «Я уже жил».

Все сведено для него к одному — к работе на революцию. Других интересов не существует. Карлос ни разу не вспомнит о тех, кому он готовит побег. Это не главное. Просто туннель — это частица революции. «Я воткну его, как мачете, в вонючие кишки генерала-министра».

Жалакявичусу вместе с М. Волонтиром, исполнителем роли, не пришлось долго исследовать этот образ. Все в Карлосе достигло ясной определенности еще до начала киноистории. Сила этого образа раскрывается не в его внутренней сложности, а в сопоставлении с другими персонажами.

Выводя на экран Франсиско и Марию, авторы фильма решают иную, более сложную для искусства задачу: они кладут на чашу весов именно жизнь, судьбу двух людей.

Мне приходилось слышать сомнения: не снижается ли масштабность, не слишком ли это мелко, когда политический фильм столь подробно задерживается на судьбе двух обыкновенных людей? Но разве политический фильм — это не в высшей степени фильм о людях? Разве раздумья о свободе не касаются впрямую судеб людей?

Впрочем, эта дилемма рассматривается в самом фильме. В разгар туннельных работ (на конспиративном языке они называются «изданием книги») неожиданно арестовывают Франсиско. Весть об этом приходит в крепость Сан-Стефано. «Арестовали Франсиско»,— сообщают сенатору Мигелю Каррера. «Какого? — недоуменно хмурится он и вдруг, сообразив, взволнованно всплескивает руками.—Боже мой!.. А как книга?» — «Книгу не тронули. Издание продолжается».

Многое всплывает за этим коротеньким диалогом. «Издание продолжается» — это значит, что надрывается в туннеле, захлебываясь кашлем, чахоточный шахтер-революционер Карлос. Это значит, что Мария приняла на свои плечи всю тяжесть забот и тяжесть безвестности: «Где Франсиско? Что с ним?»

«Какой Франсиско?» Да тот, что, каждо-

дневно рискуя собой, живет над входом в подземный туннель, изображая из себя беззаботного общительного лавочника.

А, кстати, немаловажный вопрос: что же все-таки важнее для революции: освобождение данных, конкретных депутатов-сенаторов или сам факт прокладки туннеля к политической тюрьме, сам факт осуществления дерзкого побега, дающего пощечину режиму? Что (прибегая к высоким сравнениям) важнее: взятие Бастилии или вызволение того или иного узника, имя которого давно уже стерто временем?

Вернемся же со спокойной совестью к Марии и Франсиско, к тем мгновениям, когда Мария наконец находит своего арестованного мужа в окружной уголовной тюрьме. Для Марии это минуты счастья. Наконец-то рука Франсиско, пусть отдаленная двойными решетками, издали накрыла, погладила ее руку. Это минуты счастья, потому что полиция, оказывается, думает, что ее муж всего-навсего автомобильный вор. Значит, не будет расстрела в горах, будет снова туннель, тревога, бессонные ночи, будет свобода.

Впрочем, свобода Франсиско и Марии, живущих в пестрой радужной лавке напротив тюрьмы, относительна. У них нет свободы быть на людях самими собой, нет свободы общаться с кем хочется, броситься куда глаза глядят — на побережье океана, к маленькой дочери.

Даже политического заключенного крепости Сан-Стефано депутата Карреру, отбывающего наказание, навещают дети. Жена, сбившись с ног, хлопочет и о тюремном удобстве и о скорейшем побеге. А Мария может увидеться с дочерью, только бросив все, бросив Франсиско, только надломившись от страшной усталости, постоянного напряжения.

Свобода — осознанная необходимость. Здесь по-другому: есть осознанная необходимость, и оплачивается она свободой.

...Пожалуй, никогда прежде не приходилось Жалакявичусу в своих картинах столь тонко, психологично, глубоко прослеживать чувства людей, любовь. В «Свободе» есть целая россыпь прекрасных лирических сцен, сыгранных Регимантасом Адомайтисом и Ириной Мирошниченко. И наверняка никогда прежде в картинах Жалакявичуса чувство людей, любовь не было поставлено на такую высокую духовную, гражданственную основу.

Выброси из человеческого диалога героев, из их экранного дуэта такие значения, как борьба, революция, долг, преданность делу, уничтожь эти высокие сопряжения с жизнью героев и — рухнет все, не останется ни одной сцены, исчезнут все, самые сложные, тонкие, драгоценные для искусства эмоции. Исчезнет смысл.

Мы часто размышляем о том, что же придает людям, экранным героям значительность? Почему порой, казалось бы, на самые эвересты мы поднимаем... тщедушных, измученных восхождением карликов? Очевидно, значительность герою только и может придать значительность, существующая в нем самом. Никакие иные лукавые рецепты, никакие душеспасительные уколы «извне» не подействуют.

Прекрасно, что в фильме Жалакявичуса эта значительность коснулась и осветила собой людей простых, естественных, обаятельных, лишенных каких бы то ни было котурнов и крылышек. Просто революция, борьба, долгий путь к свободе и есть их жизнь, их мука и радость, их естество.

Бенедикто

Выросший среди кактусов мексиканец (из известной киноэкранизации) добросовестно перелистывал боксерскими перчатками страницы джеклондоновского рассказа. Это была «зарубежная литература» со спортивными, революционными и иными иллюстрациями, прилежно прочитанная и показанная на экране.

Жалакявичусу нужен настоящий латиноамериканский кадр, его плоть, правда, его эмоциональность, пластика, для того чтобы рассказáть свою киноисторию.

«Во время второй поездки в Чили мы сняли 400 полезных метров. Это

«Это сладкое слово — свобода!». Мария — И. Мирошниченко

очень мало для огромной картины. Это как перец, который должен присутствовать в кушанье. Потом мы, конечно, все немножко микшировали, соединяя чилийский и крымско-азербайджанский материалы».

В фильме «Это сладкое слово — свобода!» сложная палитра кинематографических красок.

Здесь присутствует материал, снятый под хронику (своеобразная «экранизация» документальных фотографий), снятый под прямой телевизионный репортаж, под «скрытую камеру» и, наконец, традиционно-игровой. Вы можете заметить фигуру депутата Рамиреса в молниеносном черно-белом репортаже с политического митинга, а потом встретиться с ним солнечным днем, в обыденной обстановке, за решетками тюрьмы. Каждый герой прослежен в фильме в нескольких измерениях.

Бенедикто. Вот молча ест он рыбу в харчевне «Натача», вот в фургоне «Идеал», придерживая автомат, массирует сердце похищенного брата генерала-министра, вот мелькнул он в уличной толпе, окружившей машину Франсиско, вот неожиданно появился перед нами на телеэкране в сенсационной хронике новостей.

Герои, существующие в разных ипостасях, герои, прослеженные как бы в самой многомерности жизни, приближают события фильма к безусловной реальности.

Рисуя образ Бенедикто, Жалакявичус и актер Р. Нахапетов наиболее приближаются к экспрессии латиноамериканского фильма. Кажется, что это самая неистовая экстремистская натура Бенедикто ломает ритм эпизодов, взрывает эмоции, смешивает краски. Нахапетов существует на экране в особенной, точно почувствованной им пластике.

> «Важная сторона — научить актеров двигаться, физически существовать, жить... не по-нашему. Совсем в иной национальной стихии. Это, наверное, самое трудное. Еще на пробы фильма мы пригласили ребят из университета Лумумбы. Им была предложена совершенно свободная мизансцена. А мы учились снимать их — снимать наш «латиноамериканский» фильм».

В образе Бенедикто режиссера, очевидно, интересует эволюция, ведущая к той кульминационной точке, когда киногерой, словно перестав уже быть художественным персонажем, возникает на телевизионных экранах в репортаже, рассказывающем о покушении на генерала-министра. Маленькая фигурка в развевающемся белом пиджаке, стреляя, выходит на середину улицы и вдруг подламывается, принимая встречную обойму свинца. Киноаппарат наезжает на телеэкран, как бы на мгновение выходит на реальную улицу — Бенедикто, лежа плашмя на тротуаре, находит рукой револьвер, поднимает его ко рту и разряжает.

«Революционность револьверная»,— так скажет Мария о Бенедикто, о методах борьбы, которые исповедует он. «Революция — это борьба, а не разговоры о ней»,— так скажет Бенедикто сам.

Кадры покушения, как бы контратипированные кинокамерой с телевизионного экрана, принадлежат уже политической хронике, известиям, сенсациям дня. Вряд ли Жалакявичус ставил своей задачей что-либо прибавить к известной политической оценке экстремизма, возможности использования методов индивидуального террора в революционной борьбе за свободу. Однако искусство, вторгаясь в политические сферы, обладает способностью по-новому освещать старые истины.

Ключевым для Бенедикто становится эпизод, разыгравшийся на берегу океана, рядом с тратторией «Натача». Поначалу Жалакявичус использует знакомую нам по многим фильмам кинематографическую фактуру. Готовя себя к деянию (вместо рытья туннеля Бенедикто решил убить генерала-министра), герой уединяется от мира. Глоток идиллии. Морской воздух, белый песок, живописная харчевня, Мария и смешная девочка Натача, с которой Бенедикто беззаботно гоняется наперегонки. Но вдруг все обрывается. На пустынный пляж медленно вползают армейские грузовики.

Тесно, немо, застыло, прижавшись каска к каске, сидят солдаты. Подобные картины никогда не вызывают в нормальном человеке оптимизма. Словно бронированное чудовище, олицетворяющее режим, его гнет, насилие, ползут машины по пляжу. Бенедикто преображается, превращаясь в один мускул, в одну стальную пружину. Глаза сузились, руки сжали воображаемый «автомат», по грузовикам полоснули «очереди», он почти физически чувствует, как заходится яростью в руках автомат, как расплавленный свинец изрешечивает ненавистного противника. Ползут армейские грузовики...

Странный, горький парафраз сцены расстрела в горах!

Вершинным, наиболее выразительным свойством кинорежиссуры Жалакявичуса и является это умение переводить, казалось бы, обыкновенные, рядовые кинематографические сцены в ранг образных символов, насыщенных глубоким содержанием, в ранг социальных политических обобщений. Подобные эпизоды, как опоры, были проложены через всю киноленту «Никто не хотел умирать». А теперь мы встречаем их в фильме «Это сладкое слово — свобода!».

Разве не восходит к символическому обобщению и эта сцена, только что разыгравшаяся на берегу океана? Разве суть и эффективность революционного экстремизма не выражается точнее, конденсированнее, чем в тысяче слов,

«Это сладкое слово — свобода!». Бенедикто — Р. Нахапетов

в одном этом кадре неистово «стреляющего» Бенедикто, в одном только этом призрачном автомате, нацеленном на бронированную махину?

А Бенедикто уже прыгнул — в бешенстве и экстазе — на крышу трухлявого, брошенного на берегу моря автомобильчика. Отсюда он манифестирует — Марии, океану, целому миру: «Революция — это борьба! Самая борьба, а не разговоры о ней!»

А потом Бенедикто скажет удивительные, сокровеннейшие, щемящие душу слова: «Нельзя ждать! Мы не знаем, кто придет за нами... Может быть, их идеалом станет рабство? Нельзя ждать!»

Не этот ли прекрасный душевный порыв, не эта ли боль, совестливость за грядущее, за судьбы свободы и делают Бенедикто (даже неправого, ошибающегося) революционером, человеком, борцом.

«За революцию! За свободу! За Карлоса, за Бенедикто!» — говорят его друзья.

И когда, выпав из игрового сюжета, маленькая фигурка террориста Бенедикто появится на экране и тотчас упадет, опрокинется (точно сбитая безобидной пулькой в грохочущем тире), вспомним и мы лицо и глаза Бенедикто, сказавшего эти слова: «Нельзя ждать!»

Фелисио

В фильме существует еще один персонаж, блестяще изображенный актером Ю. Будрайтисом. Капрал Фелисио. Человек, как будто бы оказавшийся в этой истории между двух противоборствующих сторон.

Впервые лицо его (странное лицо с очень светлыми прозрачными глазами) возникает перед нами в жуткой камере пыток, где отбивают палками внутренности и пропускают сквозь людей электрический ток. Сам Фелисио никого не пытает, не допрашивает. Он замывает лужи крови на кафельном полу. А в сцене расстрела услужливой трусцой тащит в охапке могильные лопаты. Грязная работа. Но в жизни Фелисио как будто бы и неплохой, обычный парень. Приветлив, услужлив, любит пропустить стаканчик, курит дешевые сигареты «зеленые попугайчики», ненавидит начальство, муштру.

Квинтэссенция жизни Фелисио в сюжете «Свободы» — это трагикомическое непопадание в истинный смысл, содержание происходящего. Я не склонен объяснять это неведением.

Нет, просто убежденность Фелисио в том, что все вокруг, так же как и он, мошенники потенциальные или активные негодяи, связанные круговой порукой, что надо только узнать «пароль» и суметь «приобщиться», ведет его к горестной ошибке. Занявшись вынюхиванием, самодеятельным шпионажем, почти проникнув в тайну туннеля, проследив все связи подпольщиков, Фелисио делает неожиданный вывод: он набрел на шайку... спекулянтов! Франсиско вместе с капитаном Радой занимаются продажей ворованных автомобилей... О, как самозабвенно, сладострастно («проникнув» в суть интриги и «уяснив», что его просто не хотят брать в дело) избивает он Франсиско, чтобы доказать, что и он, Фелисио, тоже человек, чтобы произнести, наконец, жарким, срывающимся шепотом священный пароль: «Я купил мотоцикл. Один человек за полцены продает грузовичок. Надо купить, Франсиско!»

Столь пристальное внимание режиссера к фигуре Фелисио, столь поразительное по глубине воплощение этого характера Юозасом Будрайтисом — вовсе не дань сюжетной занимательности и не счастливая актерская удача, родившаяся на периферии фильма. Нет, Фелисио один из главных, основных героев «Свободы». В сюжете, построенном на резкой поляризации сил, Будрайтис и Жалакявичус рисуют фигуру человека, активно настаивающего на низменном, гнусном единообразии людского рода. И, право же, поразительно, как в обыкновенном подвижном долговязом парне вдруг раскрываются разом — холуй, соглядатай, предатель, воришка, болван и садист. Ясная, прозрачная и зловещая переводная картинка с затаившейся до поры до времени закамуфлированной душонки обывателя.

Можно, наверное, пробить туннель вдвое длиннее того, что вел к крепости Сан-Стефано... Но какие же крылья должна иметь свобода, чтобы встряхнуть, приподнять, вытащить из жидкой смрадной грязи бойкого, улыбающегося светлыми глазами капрала Фелисио?!

Сенаторы. (Кольцо № 58. Из дневника фильма)

Звукооператор на минуту выходит из своей кабины в тонателье, к актерам.

— Группируйтесь вокруг микрофона, соблюдая плановость.

Актеры-тонировщики «группируются» перед экраном, перед микрофоном, вокруг пюпитра, освещенного яркими лампочками. Сейчас актеров трое, столько же, сколько киногероев разговаривает в «кольце», которое прокручивают на экране. Безостановочно. Сначала со звуком, записанным на съемках. Затем кольцо крутится с выключенным звуком. Тонировщики репетируют, добиваясь исполнительской точности и синхронности. Записываются дубли.

Вот что происходит сейчас на экране.

Арестованного сенатора Мигеля Карреру только что привели в тюремную камеру крепости.

К а р р е р а. Есть кто-нибудь?

Р а м и р е с (*появляясь навстречу*). О, Мигель! Ты как всегда вовремя.

К а р р е р а. А мне кажется, я немножечко опоздал.

Р а м и р е с. Ну, что ты, нет, вовремя!

Ж а л а к я в и ч у с (*актерам*). Минуточку, стоп. Тут слово-паразит появилось: «вовремя» повторяется два раза. А надо «нисколько!». Попробуем?

К а р р е р а. А мне кажется, я немножечко опоздал.

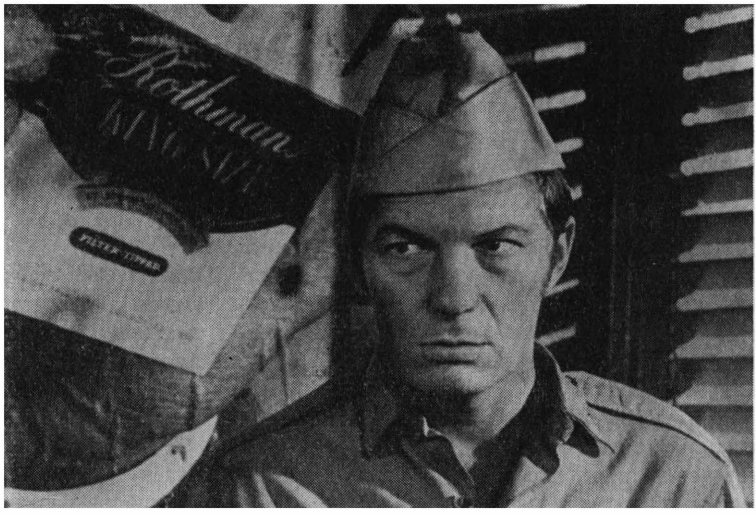
Р а м и р е с. Ну, что ты, нет! Нисколько!.. Что слышно о полковнике?

К а р р е р а. О каком полковнике?.. (*Протягивает руку.*) Мигель.

А н д р е с (*здороваясь*). Андрес.

Р а м и р е с. О похищенном полковнике, брате генерала-министра.

К а р р е р а. Я в первый раз слышу... Последнее, что я успел узнать, это — арестовали Мигеля Карреру.



«Это сладкое слово — свобода!». Фелисио — Ю. Будрайтис

Р а м и р е с. И отлично! Я рад, что ты здесь.

Ж а л а к я в и ч у с. Стоп. Нет разговора. Разговор не состоялся. Каждый говорит свое. И очень-очень серьезно должен говорить. Зарядитесь полным смехом, не соответствующим экрану.

Кольцо. Репетиции. Запись.

З в у к о о п е р а т о р. Что делать с предыдущим материалом?.. Можно стереть?

Ж а л а к я в и ч у с. Да-да... (*Тонировщикам.*) Вы посмотрите, они же несут полную белиберду: «Ты, говорит, как всегда вовремя!» Какое «вовремя»?! Какое «немножечко опоздал»?!

В тюрьму никогда не опоздаешь... Просто они в некотором трансе, в шоке: так вдруг и оказаться за решеткой. Ведь Каррера, наверное, через минуту и вспомнить не сможет, что он сейчас наговорил. Нужно держаться молодцом. Смех любой ценой — вот как все это называется.

Репетиции. Запись. Прослушивание.

Ж а л а к я в и ч у с. Вот! Выдержать эти виражи! И отлично, что ты, брат, здесь, с нами, за решеткой. Отлично! И хотя улыбки не очень видны, наговаривайте эти тексты с юмором...

Побег

Три года герои «Свободы» будут готовить подземный ход к крепости. И почти три года будет длиться работа над фильмом.

Они выроют туннель и украсят свое детище воздушными шариками, бумажными гирляндами, потому что через несколько часов после побега об их туннеле узнает весь город, вся страна.

Тогда-то мы и увидим на стене принаряженного подземного хода простую фанерную дощечку, на которой будет нарисован серп и молот и будет написано «Viva Karlos!».

А потом по туннелю, ставшему наконец-то обыкновенным подземным ходом, сюжетным ходом, продолбленным пространством земли, торопливо проползут на корточках три узника-депутата. Их будут ждать две машины («А разве у нас не три машины?» — удивится Вальтер Конде), их будут ждать три новых костюма в полоску, в которых им тотчас после побега надлежит предстать на необычной, строго законспирированной пресс-конференции.

Можно понять волнение, возбуждение депутатов, позабывших в спешке поблагодарить своих освободителей. Ведь они только что

вырвались на волю. И так прекрасны огни города, веселые вспышки карнавала.

Мы, правда, заметим и некоторую отчужденность, обособленность, которая возникнет вдруг между бывшими узниками-сокамерниками. Депутат Мигель Каррера, пробыв всего полчаса на свободе, умрет в пути от разрыва сердца. И, услышав об этом, депутат Конде будет силиться стереть с лица, хотя бы на мгновение, улыбку — улыбку торжества, улыбку счастья, улыбку человека, деятеля, наконец-то вновь оказавшегося на свободе, в центре внимания репортеров и фотокорреспондентов...

Фильм «Свобода» вовсе не стремится внушить нам чувство пиетета, почтительного благоговения перед освобожденными политическими лидерами. Очевидно, это разные люди. И по-разному сложится их участие в освободительной борьбе. Фильм ведь о другом. Он прежде всего о тех, к т о о с в о б о ж д а л, о сути и х подвига, о значимости их героического труда для революции и свободы.

«Этих людей, освободивших нас,— скажет коммунист Рамирес,— я не могу представить вам на этой пресс-конференции».

Но они названы, представлены нам в самой картине «Это сладкое слово — свобода!». Нельсон, Карлос, Новера, Франсиско, Мария, Бенедикто, Мануэль и его товарищи, расстрелянные на горном плато,— все они подлинные и главные герои картины, ее смысл и суть.

О них можно сказать многое. О них нужно было бы сказать больше и значительнее, чем удалось сделать в этой статье. Добавлю сейчас лишь одно и, как кажется мне, главное.

Кровеносные сосуды революции. Капилляры, дающие тепло, сок жизни каждой клеточке растущего древа свободы. Вот какими представляются мне эти люди, труженики туннеля. И вслед за автором фильма Витаутасом Жалакявичусом я хочу сказать: «Мы имеем дело с самой историей. Я не хочу по-своему перетолковывать материал. Никакой априорной тенденции кроме восхищения и солидарности!»

Фильм «Это сладкое слово — свобода!» показывает нам не результат, а самый революционный процесс, его диалектику. Да, это политический фильм. А глубина политического фильма определяется не простым взлетом в злободневные сферы, а подлинным погружением художника в интересы народа и каждого человека, участвующего в борьбе за свободу.

Финал

Финал фильма настолько прямо выражает смысл (или итог) произведения, настолько явственно, как это бывает у Жалакявичуса, проставлены в нем все акценты, что мне остается лишь прибегнуть к пересказу увиденного на экране.

Три вызволенных из заточения депутата наденут приготовленные для них пиджаки и отправятся на политическую пресс-конференцию.

Туннель кончился. Кончилась лавка «Сан-Франсиско». Кончились три года мучительного опасного труда.

Садясь в машину, чтобы навсегда покинуть улицу Хабонерия, Франсиско вдруг заметит на багажнике своего автомобиля размашистую надпись «Свобода!». И, заметив, сотрет ее.

И это как раз и будет той поразительной, фокусирующей самую суть деталью, необъяснимой впрямую, но отчетливо угадываемой в своем глубинном значении, благодаря безошибочной интуиции художника.

Да, именно он, главный герой фильма «Это сладкое слово — свобода!», именно Франсиско должен был поступить так. И только так. Причем, не вчерашний Франсиско, подобострастный лавочник, который под взглядом полицейских был готов (проклиная проделки Бенедикто) смыть, сцарапать, буквально сгрызть такую же вот надпись. Нет, сегодняшний Франсиско, давший свободу трем депутатам, трем политическим деятелям, наконец, просто трем людям, сегодняшний победивший Франсиско, завершивший, быть может, главный труд своей жизни, должен был стереть с багажника своей машины надпись «Свобода».

Почему?

Потому что свобода еще не победила вместе с побегом сенаторов из тюрьмы.

Потому что свободу слишком часто разменивают на такие вот размашистые слова и «свободолюбивые» надписи.

...А потом ночная дорога под проливным дождем и шутливый, как почти всегда, нежный, сокровенный... спокойный, быть может, впервые за целые годы, разговор с Марией.

●

Павильон «Мосфильма». Инфракрасный экран вспыхивает, наполняясь нестерпимо алым, горячим цветом. Словно тысячи помидоров поджаривают на гигантской жаровне.

И сразу поехала кинокамера, надвигаясь на капот «форда», к смотровому стеклу, к Франсиско, сидящему за рулем.

«Мчащаяся» на месте машина в лучах прожекторов. Ветродуй разгоняет вокруг автомобиля дым, дающий эффект движения, ветра, придорожного тумана.

Рядом с Франсиско Мария.

Ж а л а к я в и ч у с. Как нам понять скорость и движение?.. Походи, Регис, походи по всему полю.

Услышав режиссера, Адомайтис чуть двинул баранку влево, вправо; пошел руль, появилась скорость, глаза разом охватили дорогу перед собой, потом вправо, влево, ох, как быстро поехали. Мария, потеряв равновесие, качнулась вперед, что-то спрашивая у Франсиско...

Этим дождем, ночным автомобилем, дорогой, разговором можно было бы, наверное, закончить фильм. Но кончается он по-другому. Лучше, сложнее и многозначнее.

Вдруг, вслед за ночными планами, перед нами открывается неожиданно знакомый берег океана, рассвет, полуразвалившаяся харчевня, над которой полощется смешной флаг с надписью «Натача».

Пока у людей еще нет общей свободы, у каждого, как проблеск, есть своя.

...Рядом на берегу увязла в песке машина. В ней спит Мария, так и не дождавшаяся конца дороги, не узнавшая, куда же они приехали. Спит Франсиско, обессиленный от долгой езды. Сколько же километров, едва освободившись от дела, от долга, промчался он по узкому туннелю среди ливня, чтобы оказаться здесь, проснуться здесь.

— ...Мария,— спрашивала ее в прошлый приезд дочь Натача,— это неправда, что папа в тюрьме?

— Нет-нет,— быстро, словно возражая самой себе, отвечала тогда Мария.— Мы все-все на свободе. Кто это придумал?

И вот, вырвавшись (быть может, на недолгие мгновения) из города, из кромешного ада, из долгих лет жизни под чужим именем, из жизни на вулкане, спят в машине на берегу океана Мария и Франсиско. Полощется на ветру веселый полуизодранный зеленый флажок с надписью «Натача». И сама Натача выходит из дома, бежит к машине, заглядывает вовнутрь и, увидев спящих и все поняв, отходит тихонько к заднему колесу, садится ждать.

«Нет-нет, мы все на свободе».

Когда «споловинил» режиссер

В. Кичин

«Г р о с с м е й с т е р». Сценарий Л. Зорина. Постановка С. Микаэляна. Оператор Е. Мезенцев. Художник Б. Бургомистров. Композитор В. Баснер. Звукооператор Б. Лифшиц. «Ленфильм», 1972.

Когда в дни матча Спасский — Фишер газеты рвали из рук, а в автобусах и поездах метро разговор шел о шансах гроссмейстеров на шахматную корону, когда сообщения из Рейкьявика содержали уже не только описание очередных ходов, но и непривычные подробности, как вел себя сегодня и как поведет себя завтра Роберт Фишер, и как реагировал на это Спасский, и что думает обо всем этом президент шахматной федерации,— невольно приходила мысль, что перед нами уже не просто матч, но поединок принципов и индивидуальностей. В мир тихих, «замкнутых» в себе шахматных страстей ворвалось что-то такое, что казалось нам посторонним, чуждым. «чи-

стому спорту» — экцентризм, рассчитанный каприз, психологическая диверсия. Не место здесь воскрешать недавние споры. Хочу подчеркнуть другое: эти особенности матча привлекли к нему невиданное внимание. Матчем заинтересовались решительно все, даже те, кто не смог бы самостоятельно разыграть простейший дебют. Человек, система его принципов — вот что оказалось в центре событий, весь дальнейший ход поединка был теперь для нас во многом отражением этих индивидуальных особенностей; матч в Рейкьявике выявил их как никогда остро и драматично — отсюда и всеобщий интерес к нему.

Не всем дано увлекаться анализом шахматных ходов — борьба характеров способна увлечь каждого. Именно в этом смысле нас интересует здесь предъявленный матчем психологический феномен — он мог бы послужить наглядным уроком для кинематографистов, работающих в области так называемого «спортивного фильма».

«Спортивный фильм» — термин неясный, но существующий, хотя, по-моему, и незаконно. Он означает, что на экране по ходу действия либо забивают голы, либо участвуют в велосипедных гонках, либо демонстрируют «тодос».

Дело, разумеется, не в термине. Назовите, как хотите, только бы кино было хорошим.

Но ведь даже такая картина, как «Спорт, спорт, спорт!», уже в самом названии троекратно подчеркивающая свою «спортивность», была рассказом сначала о мужестве и азарте, о дерзости и силе, о выдержке и самоотверженности, о качествах вполне общечеловеческих, и лишь потом уже — о спорте. Потому-то она и получилась.

Как только мы начинаем судить о теме фильма, сообразуясь со сферой деятельности его героя, мы незаметным образом подменяем критерии искусства критериями, так сказать, специфически профессиональными. Мы склонны думать тогда, что зритель, отправляясь смотреть «спортивный фильм», жаждет впечатлений, близких к тем, какие он получает обычно на стадионе. В музыкальной картине, оказывается, можно «смикшировать» все, включая здравый смысл, только бы музыка звучала полновесно, искупая любые недостатки драматургии или режиссуры. Вынося на суд общественности фильм об ученом, мы опасаемся, не заметят ли люди науки в нем какой-нибудь технический «ляп». Иногда ляпы, действительно, замечают, предают гласности, и разговор тогда некоторое время идет уже не об искусстве, не о человеческой судьбе героя, не об истинном конфликте картины, а лишь о добросовестности в изображении профессиональной среды — задача важная, но не единственная.

И спорт — предмет для экрана, прямо скажем, выигрышный — способен коварно подвести кинематографиста, если делать на него ставку. Если предаться заблуждению, что это яркое зрелище может иметь для искусства самостоятельную ценность. Если всерьез думать, будто погрузить фильм в мир реальных спортивных «звезд», значит погрузить его как раз в гущу жизни.

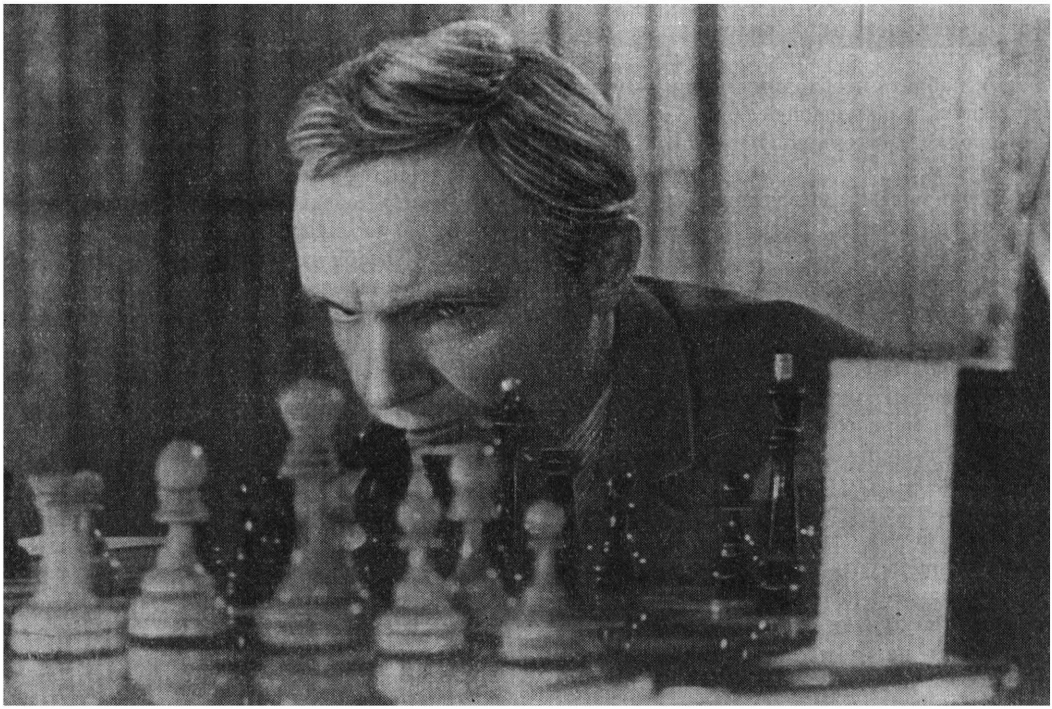
В «спортивных лентах» такая тенденция обозначилась уже достаточно ясно. Известные футболисты, легкоатлеты, фигуристы все чаще появляются на экране в гриме киногероев, «парад звезд» предъявляется как охранная грамота, авторы словно бы заранее ограждаются их авторитетом от критики.

Говорить о ложно понятой «специфике» надо. Как магнитная буря, она смещает ориентиры, путает направления, сказывается и на глубине постановки проблем и на самом уровне кинематографического мышления. Это чувствуется даже в произведениях серьезных и значительных по теме. Такие, разумеется, не делают решающей ставки на популярность приглашенных в кадр знаменитостей, но от определенной «поправки на спортивность» отказаться все-таки не могут.

...Тут, впрочем, самое время перейти к фильму Л. Зорина и С. Микаэляна «Гроссмейстер».

●

Если фильм вполне убеждает, если он воспринимается как произведение концептуально ясное, вряд ли может возникнуть потребность



«Гроссмейстер». Хлебников — А. Мягков

вернуться к его первооснове — сценарию. В «Гроссмейстере» хочется перечитать сценарий, проследить принципы его воплощения, а заодно выверить и собственное представление о потенциальных возможностях, которыми располагал режиссер.

Реализации сценария Л. Зорина, признаюсь, я ждал с нетерпением. Была в нем живая страсть человека, знающего предмет глубоко, увлеченного им и умеющего увлеченно о нем говорить. Предмет — шахматы. О теме речь впереди, пока — о фактуре, среде действия, точке приложения интересов героя.

Внешне сценарий повторял привычную сюжетную схему: талантливый мальчик, потом юноша, добивается успеха и, как принято писать в аннотациях, восходит на пьедестал победы. Путь этот, естественно, труден, надо много работать, чтобы... и т. д. Автор сценария оставил, впрочем, эту банальнейшую из истин в покое, взял проблему шире и острее.

Так бывает: человек подает надежды. Год, два, пять. Явно способный, безусловно перспективный. Шесть лет, восемь... И становится ясно: что-то не клеится, нет движения дальше, буксовка...

Сергей Хлебников прочно застрял «в мастерах».

Люди легко переходят от неуемных похвал к обидному скептицизму. Пошли, конечно, жизненные сложности, и многие считают уже Сергея прямым кандидатом в неудачники. А Сергей — тот все думает, думает, думает над шахматной доской — ведь должен тут быть мат, должна быть победа, шестым чувством он это знает. Но время идет, и на часах повисает флажок, и записано еще одно поражение. Идет время матча, идет время жизни, флажок повиснет, и ты в неудачниках.

А можно было и не добиваться красивой, убедительной победы. «Сполovинить», свести партию вничью, спрятав в карман шестое чувство, набрать необходимые очки — и тогда открыт путь к дальнейшей борьбе, к возможным успехам. Маленький временный компромисс, а там...

Там, если повезет, международные турниры, маститые соперники... Есть над чем поразмыслить.

Такой удобный, стратегически обоснованный путь к победе — через компромисс. В народе говорят: не мытьем, так катаньем.

Не к тому ли склоняют Сергея и товарищи по его первым международным турнирам?

— Выше первого места не встанешь,— умудренно говорит его тренер.

— Жаль, — сокрушается Сергей. — Уж больно аппетитная позиция.

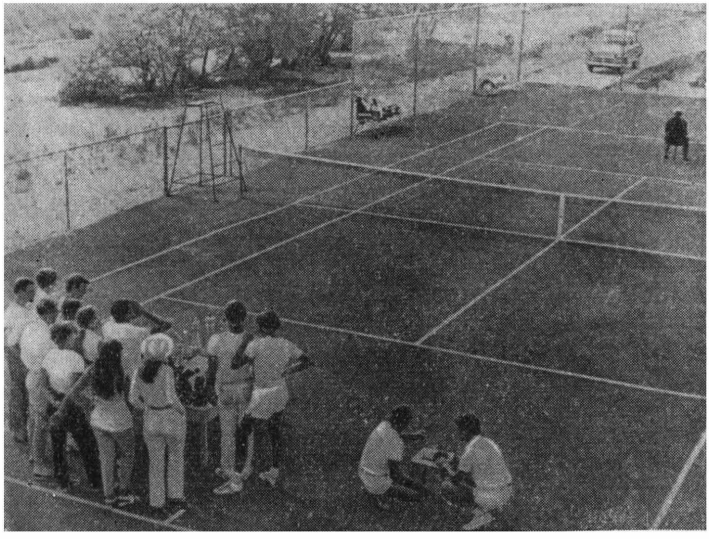
— Как участник турнира я не против того, чтобы ты рискнул,— объясняет тренер,— но как руководитель делегации убедительно прошу: не валяй дурака.

— Скучно на этом свете, господа,— вздыхает Сергей и отправляется делать ничью.

Хлебников всерьез страдает, идя на компромисс, и с точки зрения стратегии честолюбия эти страдания действительно выглядят вроде бы странно. Важен ведь результат, важно опередить соперника — и необязательно на целый корпус, можно и на сантиметр, все равно — победа.

Из всей жизни своего героя Зорину понадобились вот именно такого рода конфликтные ситуации. Победы героя, этапы его взлета остаются за кадром, нам лишь сообщают о них. Способного парнишку чуть позже мы встретим уже известным мастером, а потом и гроссмейстером, претендентом на мировое первенство. В кадре же герой перед постоянной дилеммой: удобная ничья или риск до победы.

Выстоять в этом поединке нелегко. С одной стороны, только лишь вера в собственные силы, в победу, которая «должна тут быть». С другой — и трезвый расчет, и неостановимое время, и товарищи, оценивающие успехи «по результату», и Елена — друг, жена, самый близкий и нужный человек,— которая больше всего боится, как бы не стал ты, с твоим-то характером, неудачником, и весь тот, в сущности, малопривлекательный опыт, который в отличие от ж и з н е н н о г о зовут ж и т е й с к и м.



«Гроссмейстер».

Не знаю, согласятся ли со мной читатели, но здесь мне было уже не до шахмат. Сценарий «резал по живому», ворошил один из больных и важных вопросов, выходящих в сферу нашей морали, существеннейших ее принципов. Сохранит ли герой «свою игру», свой максимализм, свою позицию в этом трудном споре? И что, собственно, он найдет для себя в спорте — возможность для творчества или случай сделать шахматную карьеру?

Вообще, споров в сценарии необычно много. Спорят соперники за шахматными досками. Спорят — ожесточенно, до разрыва — Сергей с Еленой. Спорят гроссмейстеры — на соревнованиях, между соревнованиями, в кафе, в самолете... Весь сценарий — непрекращающийся спор, и это сообщает ему непривычную плотность эмоций; рассказ о «тихом спорте», внешне очень респектабельный, полон пружинной энергии полемики. Изящество, беспечная легкость литературного стиля дают это почувствовать — по контрасту — еще сильнее.

Иногда энергия прорывается на поверхность. И тогда происходит самый откровенный, самый главный, самый «лобовой» спор.

Сергей злится.

«— Я только хочу знать: для чего мы работаем? Для того, чтобы кататься и привозить сувенирчики или чтобы создать нечто стоящее? Хочется знать, чему посвятил жизнь.

— Ах, Сережа,— говорят ему философски,— кто не хочет подарить человечеству бессмертную партию, вечнозеленую, неувядаемую, неповторимую или что-нибудь в этом роде? И остаться во всех учебниках? Но теперь другой век. Век отбора. Где уж тут думать о вечном? Разве я играю? Я отбираюсь. Я отбираюсь в полуфинал, в финал, в зональный турнир, в межзональный турнир. И об этом я должен помнить, чтобы не вылететь из тележки».

Цитировать приходится по сценарию, в фильме именно этого диалога нет.

Финальная победа героя в матче на первенство мира принципиальна, потому что бескомпромиссна. Победа над самим собою, над житейской осторожностью.

Финальную сцену автор обставляет празднично: не рядовая победа более сильного над менее сильным, а победа дерзкого, раскованного, талантливого творчества над осмотрительным практицизмом. Победа-открытие. Та самая «бессмертная партия, вечнозеленая, неувядаемая, неповторимая или что-нибудь в этом роде».

Это торжество героя в споре, для каждого из нас важном.

●

Л. Зорин сделал попытку исследовать характер очень специфичный. То, как изображено в фильме детство Сергея — парень замкнутый, не по летам серьезный, самоуглубленный, не открытый всему окружающему нараспашку, как большинство его сверстников, а словно бы «выходящий на связь» с ним по своему усмотрению, способный в любой момент «отключиться», уйти в свой мир,— это все не дань штампу, а воспроизведение определенной модели характера.

Такие, несмотря на кажущуюся неприспособленность к жизни, не приспособлены на самом деле лишь к бытовым сложностям, в своей же области они сильны, мыслят парадоксально, трезво и самостоятельно.

«Детские» эпизоды фильма — наброски такого характера. Сережа Карасев в роли Сергея-мальчика не только хорош по типажу, но и серьезно, с неподдельной искренностью, с чистотой, какую нельзя сыграть, передает очень тонкие движения души своего героя, и самоуглубленность эту, и эти моменты «раскрытия», тем более дорогие, что они редки и ничем не защищены.

Взрослый Сергей, каким его играет А. Мягков,— лобастый, с умным, спокойным, раздумчивым взглядом,— должен быть человеком необыкновенно упрямым. И не стоит здесь обманываться внешней мягкостью, молчаливой сдержанностью эмоций, готовностью выслушать собеседника и согласиться с его доводами — с главных позиций таких сбить нелегко. Это как раз такому Сергею говорить бы те горькие слова из сценария: «Для чего мы работаем? Для того, чтобы кататься и при-

возить сувенирчики или чтобы создать нечто стоящее?» Говорить в момент успеха, когда все получается, когда Сергей ходит в победителях. Но мало ему этого, он хочет знать, «чему посвятил жизнь».

Но и этих слов нет в фильме. После первой своей компромиссной партии, так сказать, «преступив», экранный Сергей, кажется, не ощущает никакого внутреннего неудобства и безмятежно успокаивает себя, нежась в кресле международного авиалайнера:

— Да ладно, будет у меня еще такая позиция, в следующем же турнире.

В таком повороте событий эта проходная по замыслу фраза (в сценарии она вообще принадлежит не Сергею, а его приятелю Орлову, фигуре легковесной и удачливой) становится вдруг едва ли не ключевой — она заставляет нас отнестись к герою с известной настороженностью. Уж не ошиблись ли мы в нем? Может быть, Сергей и впрямь рохля, даже в своем отношении к делу жизни, к шахматам, которым, в это мы верим, он предан весь без остатка?

В сценарии проблема мучительнее и острее, а потому и существенней.

«— Скучно на этом свете, господа,— сказал Сергей и снова отправился за свой столик.

Лысоватый партнер озабоченно посмотрел на него и спросил:

— Вы играете на выигрыш?

— Необязательно, — вздохнул Сергей, — согласен и на реми.

— Реми — это великолепно,— с энтузиазмом сказал лысоватый.

Он с шиком расписался и протянул бланк Сергею. Сергей вздохнул и поставил свою подпись.

— Поздравляю вас с первым призом,— лысоватый пожал его руку.

Сергей задумчиво разглядывал доску, медленно передвигал фигуры, потом с сожалением встал из-за стола.

К нему протиснулся Орлов.

— Ну, силен,— сказал он,— поздравляю, брат, просто счастлив.

Сергей рассеянно кивнул.

— Чем это ты недоволен? — спросил Орлов.

— Помнишь наш разговор,— проговорил Сергей.— Вот тебе профессиональная осмотрительность во всем блеске. Ах, и позиция была, сто лет такой не будет.

— Будет, — засмеялся Орлов, — будет в следующем турнире.

— Где встретимся теперь? — спросил лысоватый Сергея.

— Где-нибудь да встретимся, — ответил Хлебников,— Но тогда уж никаких реми.

— Вы сделали доброе дело и себе и мне. Не жалейте о нем,— сказал пожилой гроссмейстер.

Сергей посмотрел на его отечное лицо, на мешочки под глазами и ничего не ответил».

Вот же в чем суть! Вся эта история с компромиссом имеет сколько-нибудь существенный нравственный смысл только в том случае, если, «преступив», Сергей не изменит своей позиции, если принципиальный спор — спор с друзьями, с тренером, спор теперь уже и с самим собою — не лишится своей внутренней остроты.

Там, где в фильме мы начинаем терять интерес к характеру героя, в сценарии продолжает закручиваться пружина нравственного конфликта, она накапливает энергию, чтобы развернуться в тот миг, когда в игре на первенство мира Сергей будет бороться с навязанной ему, подрезающей крылья расчетливой трезвостью и вновь обретет «свою игру». Доверится бескомпромиссному, без оглядки, импульсу творчества. И победит.

Хорошо снятая и сыгранная финальная сцена в фильме смотрится с «детективным напряжением». Идет «игра на нервах». Время близится к концу, Сергей отваживается на смелый, авантюрный вариант и вырывает победу на последних секундах. Режиссер демонстрирует здесь профессиональное умение — уверенное, рассчитанное и точно выходящее к необходимым зрительским эмоциям, но это драматизм спортивной схватки, а не «драма идей».

Партии «вечнозеленой, бессмертной, неувядаемой» нет, и нет игры-открытия, нет

принципиальной победы в том давнем, важном для всех нас жизненном споре.

●

Первые кадры фильма — заявка характера, но и заявка авторской позиции. Здесь начинает складываться художественный строй картины, с которым придется считаться внимательному зрителю, если он хочет понять ход мысли, а не ход сюжета.

Микаэлян уже в этих первых кадрах не скупится на режиссерские приемы, броские настолько, что их нужно читать немедленно, истолковывать и принимать к сведению, но не осваивать постепенно, сообразуясь с внутренним, спонтанным движением авторской мысли.

Лирическая сцена первого ребячьего полуобъяснения — сцена Сергея и Лены, хрупкая и чистая необыкновенно, делающая честь и режиссеру и юным исполнителям,— идет, однако, в тонах знойно-багровых. Вторжение активно символического цвета в сюжет, структурой своей к символике не склонный, кажется неожиданным, но в дальнейшем ходе фильма «этюд в багровом» продолжения не получит.

Шкловский писал, как об аксиоме: «Зритель примет в фильме то, что... организовано как сцепление мысли и понятия». Вне этого сцепления режиссерский знак остается нерасшифрованным иероглифом, случайностью, отвлекающей, нарушающей художественную ясность. Либо символом, слишком прямолинейным и плоским в своей однозначности.

Сходное ощущение досады мы испытаем и потом, когда режиссер предложит нам род лейтмотива — полиэкранные кадры спортивных состязаний, связанные с сюжетом прямыми аналогиями. Если герои ведут речь об упрямом стремлении к победе — полиэкран тут же продемонстрирует это стремление в документальных кадрах; если прозвучит реплика: победы не бывает без крови, — то, конечно, летят кувырком гоночные машины, ломают хребты лошади, бежит свою последнюю дистанцию, конвульсивно шатаясь, из последних сил, на одной только воле, почти полумертвый уже американский стайер Боб Сот. И снова — не делают ли подобные комментарии многозначное однозначным, не вгоняют ли насильственно собственную зрительскую мысль в русло простейших ассоциаций, первичных параллелей?

Полиэкран вводит в фильм вполне однозначный мотив преодоления, и в настойчивом его звучании гаснут все и всяческие обертоны, которые могли бы сообщить «спортивному» сюжету выход к широким жизненным размышлениям.

...В маленьком фойе кинотеатра хроники встречаются через много лет повзрослевший Сергей и его постаревший учитель.

— Знаете, с чего начинается безумие? — раздумывает Сергей.— Когда хотят победить любой ценой.

— Шахматы — маленькая модель жизни,—

«Гроссмейстер». Хлебников — А. Мягков, Елена — Л. Малеванная

возражает учитель.— Да, да, жизни, с ее взлетами, падениями, с ее борьбой. По-твоему, это противоестественно, а по-моему, прекрасно... Истина добывается с кровью, и с этим ничего не поделаешь. Все остальное — алхимия и шаманство.

Е. Копелян играет учителя с усталой мудростью много пожившего человека, ушедшего слишком далеко от романтических идеалов юности, чтобы питать какие-либо иллюзии относительно этой жизни. Кадры с бешеными виражами мотоциклов, с лицами, перекошенными от сверхчеловеческого усилия, с разлетающимися на части гоночными автомобилями,— кадры всей этой полубезумной гонки к финишу хорошо иллюстрируют тезис о «крови», с коей «добывается истина». Жизнь как будто бы подтверждает слова старого учителя, придает им даже как бы универсальность и безусловность.

Да, многозначное становится однозначным. Мотив преодоления торжествует. И это уже существенно, ибо позволяет нам сделать о характере Сергея важные выводы. Художественное «обрамление» сюжета как бы впрямую подсказывает и некоторые рекомендации.

Талантливый неудачник. Не хватает твердости, бойцовских качеств, чтобы вырваться в первую шеренгу. Что теперь нужно? «Чуть больше воли, чуть больше трезвости. Чуть меньше откровенности и много меньше самосожжения».

Остается обрести эти качества — и логически следует блистательная хроника международных матчей, цепь убедительных побед, заветные ступени «пьедестала почета».

Вот так незаметно, в общем, путем легких корректив, внесена в фильм «поправка на спортивность». Теперь уже и интересы наши переключены в иную сферу: выиграет — не выиграет, а интерес к личности теряет прежнюю остроту. Мучительные раздумья героя, за которыми мы столь сочувственно следили в сценарии, позади, и торжествует мотив преодоления, культ силы и воли, холодного расчета, жесткие законы турнирной таблицы. Иначе говоря, пошел чистый «мир спорта», ибо законы эти, при всем к ним уважении, для жизни недостаточны и не всегда состоятельны. Связь «шахматы — модель жизни» на этом рвется.

Аберрация авторской точки зрения и впрямь кажется почти неощутимой. Чуть обобщенней, чуть более прямолинейно поданы рассуждения об «истине, добываемой с кровью». Чуть больше зыбкости в позиции Сергея, находящего радость и удовлетворение в самом процессе игры, в красоте мысли, а не только в результатах. Непротивлением злу, неспортивной мягкостью выглядит теперь эта Сергеева чудаковатость в фильме; лишь освободившись от груза «интеллигентщины», он обретает качества борца.

Ну, а в чем же теперь искать и радость и удовлетворение?

«Свято место пусто не бывает». В фильм закономерно входят новые мотивы, достаточно властно подчиняющие себе и его художественный строй и многие сценарные ходы, а если надо, то и по-хозяйски их перестраивающие.

Во многом они неожиданны. Прежде всего — для логики характера главного героя, о котором Елена в сценарии говорила так:

— Я называла тебя «человек, который проходит последним». Ты всегда проходил последним, в дверь, в автобус, в любой очереди. Я чуть не молилась: боже, пошли ему честолюбия!

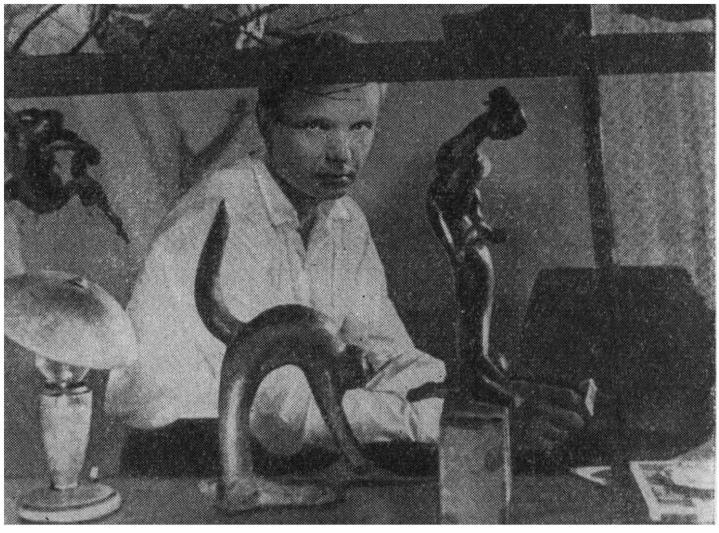
Неожиданны эти мотивы еще и тем, что режиссер, судя по всему, принимает их очень всерьез, проводит их последовательно и относится к ним, по-видимому, вполне лояльно.

Пошловатые, по сути, мотивы «путей к славе».

Началось все опять-таки с незначительной поправки к сценарию. Напомню: Сергей проигрывает матч и теряет шансы выйти в финал. После матча они с Леной собирались пойти на встречу старых школьных друзей. Теперь планы меняются.

— Я не пойду,— говорит Лена.— Соберутся люди, которые стали чужими, и будут хвастать своими успехами.

— Я не пойду,— говорит Лена в фильме.— Соберутся известные люди, будут делиться успехами...



«Гроссмейстер». Хлебников — А. Мягков

Одно лишь слово, и оно не случайно.

Скромная вечеринка старых друзей заменена на экране раутом поистине ослепительным. Среди собравшихся мы узнаем Валерия Брумеля и Микаэла Таривердиева, и даже самого Леонида Зорина, автора сценария. Во всеоружии своей красоты Гюли Чохели, популярнейшая из «звезд» джаза, разносит кофе.

Знаменитости, так сказать, у себя дома, в партикулярной, неведомой смертным обстановке. Среди них, блистательных, увенчанных успехом, и тоскует теперь Елена — она чужая здесь, в этом мире славы.

В параллель с этим эпизодом легко встает и другой, недавний: Лена заходит в детскую гимнастическую школу, совсем такую же, как школа ее юности. Новое племя, и младое и незнакомое, кружится с лентами под незатейливую мелодию. Кого-то из них со временем ждет успех, кому-то так и суждено остаться безвестным... Эпизод этот читается как минута раненого честолюбия — другого толкования ему я предложить не берусь.

Совершенно логичным становится теперь и появление в фильме шахматных «звезд». М. Таль, В. Корчной, М. Тайманов, Т. Петросян, А. Котов, Ю. Авербах играют в фильме самих себя, то есть знаменитостей, людей, в мире шахмат в высшей степени популярных и авторитетных. Герой фильма встал вровень с ними — значит, успех его несомненен.

●

Здесь придется сделать отступление. Иначе рискую быть понятым неверно.

Общение киногероя с людьми «из жизни» становится приемом уже расхожим. Персонажи последнего фильма В. Шукшина «Печки-лавочки» живут в реальной, существующей в действительности деревне, ее жители снимались в картине, без них просто не было бы этого фильма.

В реальном селе происходили съемки фильма Н. Губенко «Шел солдат с фронта», и исполнители главных ролей вспоминали потом, какое поразительное чувство достоверности рассказанных в фильме событий подарило им это общение с непридуманными героями жизни.

Именно это чувство было необходимо постановщику — он добивался, чтобы собравшиеся в кинозале узнали на экране самих себя, свою жизнь.

В сценарии Г. Бокарева и Ю. Карасика «Самый жаркий месяц» предусмотрены выхо-

«Гроссмейстер»

ды в реальные цехи, документально снятые интервью с реальными людьми. Это узловые, наиболее дискуссионные моменты сценария, и авторы, предваряя споры в зрительном зале, включают уже в фильм начало этих споров — они идут с кинокамерой и микрофоном к известным в стране сталеварам и просят их высказать свое мнение о ходе событий.

Еще неизвестно, каков будет художественный результат эксперимента, но самый факт таких документальных интервью в игровой ленте глубоко осмыслен — интересна попытка авторов сломать «четвертую стену» кинематографической условности и выйти на прямой контакт с зрительным залом.

Во всех этих случаях обстоятельства появления людей «из жизни» среди киногероев имеют одну важную особенность. Люди эти интересуют авторов либо как л и ч н о с т и с их индивидуальными особенностями, собственной точкой зрения и жизненной позицией, либо как среда действия, максимально достоверная, потому что она истинна. Но в любом случае они интересны с а м и п о с е б е, они — как камертон для фильма, мерило его правдивости. Актерские задачи перед ними не ставятся — камера снимает момент их собственной жизни — жизни, к которой «подключено» кинематографическое действие.

В фильме Микаэляна гроссмейстер Виктор Корчной играет тренера Сергея Хлебникова, Савина. Играет обаятельно, с забавной неловкостью неактера. Но играет, выступая в предложенных обстоятельствах, произнося предусмотренный сценарием текст.

А по тексту именно он наиболее активно толкает Сергея к ничьей, благо заветное очко все равно в кармане. Именно он настойчиво призывает к благодушию, предостерегает от «авантюр». Именно он занимает в фильме ту самую позицию, согласиться с которой трудно Хлебникову и еще труднее нам, зрителям.

Корчной исполняет обязанности актера, его собственная индивидуальность мало занимает авторов и еще меньше занимает их его собственная позиция — ибо трудно поверить, что мастер, всегда честный и бескомпромиссный в своих партиях, в жизни согласился бы с вялым прагматизмом своего экранного героя.

Зачем же понадобился в фильме Корчной? Профессиональный актер сыграл бы роль, наверное, не хуже, но у него не было бы репутации шахматной «звезды», его не окружал бы ореол славы, который принес с собою на экран

знаменитый гроссмейстер. Тренером Сергея является Корчной — значит, он «вышел в люди» и занял, наконец, свою «Room at the Top», свое «место в верхах», если вспомнить по аналогии, ставшей теперь уже явной, старый английский фильм.

Определенное смущение от своего двусмысленного положения в роли столь утилитарно настроенного тренера Корчной, впрочем, выразил в упоминавшемся уже эпизоде в авиалайнере.

— Не, не,— говорит его герой о «преступившем» Сергее.— Я вижу по его лицу, что он теперь будет играть для души. Верно, Сергей?

Это звучит как дружеский упрек, несколько непоследовательный, ибо Сергей и «преступил»-то, в точности следуя тренерским советам.

Сергей благодушен и честолюбив:

— Все верно, только душа моя хочет попасть в сборную.

И здесь в разговор вступает Михаил Таль, высказывая очень здравую мысль, которая в фильме, увы, не найдет уже продолжения:

— Такую песенку мы слыхали. Вот наберу и тогда... Вот попаду и тогда... Набираешь, попадаешь, а своя игра потеряна.

Герой фильма и набирает, и попадает, и в последний миг все-таки обретает «свою игру», но его «генеральные позиции» в жизни эта победа так и не прояснит.

●

Сценарий Л. Зорина открывал интересную возможность проникнуть в область, для искусства, может быть, наименее доступную — область творчества. Динамика шахматной игры — это динамика мысли, передать ее на экране — задача труднейшая, любое ее пластическое выражение будет с неизбежностью и условным и неполным, здесь всегда есть риск упростить, огрубить то, что относится уже, так сказать, к «сфере духа».

В фильме Ф. Соболева «Семь шагов за горизонт» был эпизод, где Михаил Таль ведет сеанс одновременной игры «вслепую». Сюжет шел минут двадцать, и все эти двадцать минут зал зачарованно следил за происходящим. А ничего и не происходило на экране, только Таль думал. Размышлял о непонятном. Нас не вводили в суть шахматных партий, мы не знали расстановки сил на досках, не могли следить за ходом игры. Следили за движением мысли. А шел просто элегантный расчет ходов.

То были документально снятые кадры, и были они призваны продемонстрировать ф е н о м е н. Однако этот опыт кажется примечательным и для игрового кино — он дает урок веры в выразительность и силу изложения простого, без пластических изысков, без символических «эквивалентов».

К этому шел сценарий Зорина. Автор еще не знает, как п о к а з а т ь процесс мысли, но уверен, что для этого необходимо отсечь все лишнее, необходим аскетизм выражения. Процесс этот начинается у него с «отключения» героя от хаотических внешних впечатлений, воспоминаний, случайных мешающих мыслей, с упорядочения внутреннего настроя, волевой, абсолютной подчиненности дисциплине мысли.

«Сергей отошел в угол и повернулся спиной. Могучая кавказская природа высилась во всем своем величии, точно на огромном экране».

Но вот начинается партия «вслепую».

«Он по-прежнему смотрел на далекие горы, но чем дальше шла игра, тем меньше оставалось их на незримом экране. Словно чья-то уверенная рука отсекала одну за другой детали раскинувшегося перед ним пейзажа.

Сначала исчезла горная гряда, потом растаяли петлистая дорога, далекий, казавшийся игрушечным автобус, каменная пасть пещеры, беседка на седловине. Потом стали исчезать лица — расширившиеся глаза Ани, улыбающийся брюнет, склонившиеся над досками головы, сияющий Орлов и наконец сама Лена с крепко сжатыми губами. Лена задерживалась в его сознании дольше всех, и он сердился на нее — она мешала сосредоточиться. Тогда он закрыл глаза, и лицо ее пропало».

Сценарий намечал пути к возможной истине, но решения не подсказывал, в решающий миг доверяя дело художественной интуиции постановщика.

Написать такое легче, чем показать,— литератор всегда рассчитывает на соавторство читателя, уходя от навязчивой конкретики. Кинематограф же предлагает свое решение, оперирует образами конкретными, места для собственной зрительской фантазии остается крайне мало.

Микаэлян не оставляет его вовсе, предлагая изобразительный ряд гипнотически яркий, выполненный в модной технике соляризации: «перед умственным взором героя» проходят, сменяя друг друга, старик шахматист из детства — он теперь в зеленом сюртуке и малиновых панталонах, Лена в вечерне-синих тонах, девушка на лиловом пустынном пляже... Кадры эти вызывающе необычны в своей анилиновой расцветке, они эпатируют зрителя, а иной раз и вызывают улыбку замогильностью колеров. И менее всего помогают выразить таинство «самоуглубления». Выражают же — все тот же тезис «шахматы — модель жизни», но теперь поданный не совсем впрямую, а скорее опосредованно. Смысловые «сцепления» здесь отдаленны, иногда неожиданны, абсолютно неясны — и оттого кажутся хитрыми и излишне претенциозными.

●

Так как же рассматривать этот фильм — как художественную неудачу? Но ведь несомненен успех режиссера хотя бы в решении таких сцен, как первое «объяснение» Сергея с Леной, как эпизод свадьбы, со всей этой поставленной на конвейер брачной церемонией во Дворце бракосочетаний, как, наконец, финальный матч, о котором мы уже говорили. Одну из лучших своих ролей в кино сыграл здесь Андрей Мягков, актер лиричный, с такими детски-чистыми и умными глазами, что, наверное, ему никогда не удастся сыграть негодяя. Есть у него и еще одно неоценимое качество именно для этого фильма — он замечательно умеет думать на экране.

С таким большим ребенком, как Сергей, нелегко, и Лариса Малеванная нашла в роли Лены, по-моему, точную интонацию женщины, любящей и бесконечно уставшей от всей этой неприспособленности, нерациональности, непрактичности. Это тоже умно и тонко сделанная роль, и многое в истории отношений Лены с Сергеем, я думаю, найдет в зрительном зале живой отклик.

Из всех видов спорта шахматы наименее «киногеничны», но С. Микаэлян словно бы задался целью это мнение развеять. Фильм наверняка будут смотреть охотно и с интересом, а шахматные секции страны, не исключено, получат новое пополнение.

Слов нет, перед нами работа профессиональная, в ряду фильмов «о спорте» далеко не худшая.

Но существует литературный сценарий, он опубликован, он рассказывает о трудном пути человека к самому себе, об утверждении собственной позиции в жизни. Рассказ такой мог бы стать на экране явлением принципиально важным, заметным.

Фильм же рассказывает, главным образом, о трудном пути в гроссмейстеры, и потому это всего лишь еще один добротный «спортивный» фильм.

Авторы явно недооценили собственного героя. Сергей Хлебников, каким написал его Л. Зорин, каким мог бы сыграть его А. Мягков, победил бы в споре за высшие человеческие ценности, даже и не став гроссмейстером.

С другой стороны, гроссмейстером можно стать, а жизнь — проиграть, измельчить, и счастья все равно не будет. Там, где спорт довольствуется финишной прямой, жизнь, как известно, выбирает пути посложнее.

Логика поиска и логика фактов

Борис Володин

«Я и другие». Автор сценария Ю. Аликов. Режиссер Ф. Соболев. Оператор Л. Прядкин. Художник К. Бобровников. Композитор Я. Цегляр. Научный консультант академик АПН СССР А. Петровский. «Киевнаучфильм», 1972.

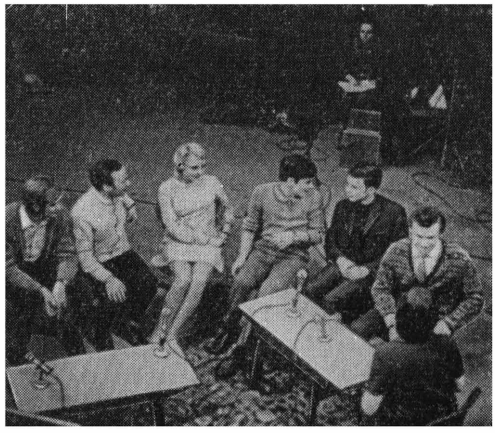
Фильм Феликса Соболева по сценарию Юрия Аликова «Я и другие» посвящен проблемам экспериментальной психологии. Авторы этой

картины — люди, осчастливленные настоящим талантом и мастерством. «Я и другие» — четвертый из виденных мною полнометражных научно-популярных фильмов Ф. Соболева. Сценарии двух из трех предыдущих его лент — «Язык животных» и «Думают ли животные?» — тоже были написаны Ю. Аликовым. Фильм «Семь шагов за горизонт» был снят по сценарию Е. Загданского.

Эти фильмы получили признание у зрителей, у коллег, у прессы, у жюри отечественных и международных конкурсов. А когда эта статья была уже написана, картины «Язык животных» и «Думают ли животные?» были отмечены Государственной премией СССР. И это подчеркивает, что работы киевских кинематографистов стали этапом художественной биографии не только сложившегося творческого коллектива одной студии, студии «Киевнаучфильм», но и всего советского документального кинематографа, посвященного науке.

Ю. Аликову, Е. Загданскому, Ф. Соболеву повезло: они начали работать в полную силу, когда научно-популярное кино подошло к принципиально новому рубежу. В их распоряжении был опыт, накопленный научно-исследовательским кинематографом и кино учебным, регистрировавшим для экрана эксперимент. Был опыт удач и неудач популяризации в кинематографе сложнейших представлений современного естествознания — механики мозга, теории относительности, странного мира элементарных частиц и тех сложных, жестоких и трогательных с человеческой точки зрения связей живой природы, которые раскрываются перед нами в простых лесных былях. Наконец — а это тоже весьма важно — именно к этому времени возмужала научно-художественная проза.

Новый шаг — переход от «чистой» популяризации науки в кино к художественному киноповествованию о науке, основанному на драматургии самого познания,— совершен многими работами наших кинематографистов, о которых уже говорилось и еще будет говориться в критике. Среди этих работ фильмы киевлян заняли особое место — своеобразием



«Я и другие»

подхода к материалу, своеобразием художественных решений и своеобразием публицистических находок в рассказе о событиях, которые нередко было принято трактовать академически-спокойно или дилетантски-умилительно.

Что было главным в тех трех фильмах?

Новая роль, которую обрел в них экранный эксперимент, тщательно подобранный, а иногда — модифицированный так, чтоб он был понятен зрителю. И подчас поставленный так, чтобы он не звучал чересчур однозначно. Это очень важно, чтобы на экране эксперимент, как и в жизни, не был легок. Чтобы сохранилась реальная драматичность работы.

Но в итоге научный факт сделался из объекта — средством, и эксперимент — средством.

На первый план в главные герои выдвинулся процесс рождения гипотез, их крушения, их утверждения. И наука предстала не как совокупность уже свершившихся законченных открытий — больших и малых, а как движение мысли, порождающее тем больше новых вопросов, чем больше ответов она получила на предыдущие. То есть предстала такой, какая она есть. Это и выявило истинную драматургию дела.

И еще авторы повернули научные проблемы к зрителю теми гранями, которые пробуждают ощущение своей личной заинтересованности, своей причастности к этим проблемам.

...Так в «Семи шагах за горизонт» зазвучала проблема, волнующая каждого человека — о неиспользованных и непознанных, скрытых возможностях человеческой психики. О том, что, быть может, в людях, живущих рядом с нами, дремлют нераскрывшиеся Репины, Эйнштейны или Рахманиновы — относитесь же к ним бережливо!

Так в «Думают ли животные?» зазвучала мысль о нашей кровной связи со всем миром живой природы и страстный призыв беречь ее, защитить ее, ибо животные, про которых мы не знаем — думают ли они подобно нам или нет, меньшие наши братья, гибнут благодаря человеческому неразумию.

В фильме «Я и другие» для Ф. Соболева и Ю. Аликова было закономерным снова перешагнуть из мира природы к миру человека, к «извечной» проблеме, так сформулированной Вийоном:

Я знаю, как на мед садятся мухи.
Я знаю смерть, что рыщет, все губя.
Я знаю книги, истины и слухи.
Я знаю все, но только не себя.

И совершенно логичным было снова использовать эксперимент и показать зрителю, как наука проникает в психологию человеческого поведения, которое всегда имеет социальную основу и социальный результат, и заставить зрителя задуматься о себе самом, о том, как рождаются его впечатления, его суждения, а из них — поступки.

И, задумавшись, сделать из этого жизненно важные выводы.

...Они пошли именно по этому пути.

Снова построили сюжет из цепи экспериментов, которые ведут перед камерой на этот раз психологи, со взрослыми людьми, с детьми-дошкольниками и школьниками.

Но фильм «Я и другие», увы, оказался менее удачным, чем предыдущие работы Ф. Соболева и его коллег. Потому что верные, хорошо себя оправдавшие приемы были использованы вразрез с логикой, которую в данном случае диктовал материал науки. Проблемы, которых коснулись авторы, полифоничны по звучанию. А свой рассказ они повели монологически. Чтобы мотивировать такое суждение, надо рассказать о картине, которая сделана — оговорюсь,— с профессиональным мастерством, достойным ее авторов.

Это черно-белая лента, снятая очень строго. В ней четко разработаны съемочные планы, и зритель вместе с камерой постоянно всматривается в самое главное, ощущая эффект собственного присутствия и даже участия в происходящем.

Я не всегда различал, как снимался каждый из психологических экспериментов — где работала скрытая, а где — «привычная» камера.

Но было очевидно, что в любом случае она совершенно не мешала испытуемым, и на экране воспроизведены подлинные опыты, а не инсценировки.

Неважно, такие ли эксперименты психологи использовали в каком-то конкретном специальном исследовании или опыты были специально видоизменены или даже придуманы для фильма. Так или иначе, но ощущения, что результат «сыгран» испытуемыми, не было даже в первом опыте, как мне кажется, заведомо для фильма изобретенном.

Собственно с него и начинается действие картины. Ему предшествуют только заставка-эпиграф с уже процитированными стихами Вийона и уведомление диктора: «Этот фильм приглашает вас взглянуть на себя со стороны. И тогда, увидев себя в других, вы, быть может, задумаетесь: что знаем мы о себе? О своей психологии? Насколько мы самостоятельны в своих суждениях? И как влияют на нас другие люди?»

Задача поставлена. Прошли титры. Мы очутились в большой университетской аудитории и стали вместе с сидевшими в ней студентами слушать лекцию о психологии восприятия.

Профессор говорил с кафедры о вещах довольно известных — о том, что люди, кото-

рые были очевидцами одних и тех же событий, когда им приходится рассказывать об этих событиях, например в суде, дают противоречивые описания происшедшего, совершенно по-разному толкуют то, что ими было увидено. Это непременно нужно учитывать будущим прокурорам, следователям, судьям и адвокатам.

И вот в ту секунду, когда лектор кончал эту свою довольно банальную, хоть и вполне обоснованную мысль, на возвышение, где стояла профессорская кафедра, с грохотом ворвались «гангстеры».

Правда, они никого не испугали: ни студентов, сидевших в аудитории во время съемки, ни зрителей в кинозале. Напротив, и аудитория и зрители встретили их веселым хохотом, потому что это были опереточные гангстеры в экзотических шляпах, накидках и масках, очень невзаправдашние, хоть они и палили поверх голов из весьма правдоподобных автоматов, и аудитория — там, на экране,— наполнилась пороховым дымом, которого бывает особенно много, когда стреляют холостыми.

Под этот шум и хохот «гангстеры» похитили с кафедры профессора и, очень картинно прикрывая свой отход длинными автоматными очередями, отступили в боковую дверь. Они исчезли за дверью, и почти тотчас же, как все и ожидали, оттуда снова вышел совершенно невредимый профессор и бодро попросил свидетелей рассказать, что и как случилось, чему очевидцами они были.

Все произошло на глазах аудитории. Все было очень необычным, броским, хоть и длилось считанные секунды. Но как путались в виденном очевидцы-студенты, несмотря на то, что с момента происшествия прошло всего две-три минуты, а во время происшествия — они это понимали —не могло случиться никакой трагедии, которая была бы способна эмоциональным напряжением выбить свидетелей из колеи!..

Чуть ли не все опрашиваемые не сумели правильно сказать, сколько было нападавших. Все видели, что профессора похитили, но как его похищали, этого очевидцы тоже не могли описать толком: унесли ли его, увели ли его или он сам пошел, накинули ли ему на голову мешок или нет. И, наконец, в милиционере, зашедшем в зал после происшедшего, ни с того ни с сего признали одного из «гангстеров» — полная путаница!

«Я и другие»

Так было доказано — весело и бесспорно,— что людям свойственно ошибаться даже в том, что они видели в полном смысле воочию.

Этот шутливый эксперимент занял почти целиком первую из пяти частей ленты. Он придал банальному, казалось бы, тезису о субъективности свидетельских показаний столь оглушительную громкость, что мелькнувшее сомнение — не слишком ли узок этот тезис в сравнении с задачей, названной прежде,— показалось несущественным.

Логика событий требовала раскрыть в последующих опытах психологические причины искажения событий в восприятии — воспроизвести в них модели отдельных факторов, воздействующих на суждение человека о том, что он, казалось бы, должен сверять только с реальностью, которую ощутил сам.

Эксперименты были отобраны. Их поставила перед камерой кандидат психологических наук В. Мухина. Она ведет их легко, сосредоточенно, изящно. Очень просто и естественно держится и хорошо смотрится.

В этих опытах демонстрируется влияние психологической установки — неосознанная или плохо осознанная корректировка личного мнения по мнению, навязываемому извне.

Правда, в первом эпизоде свидетелям эксперимента со стрельбой и похищением никто извне не навязывал мнений. Однако нужно ли выстраивать рассказ по линеечке?.. И вообще — нужно ли абсолютизировать что бы то ни было? Ведь речь о взаимодействии человека с миром, а эти взаимодействия многообразны. Жизнь — не сольная партия одного фактора, одной системы обстоятельств. Она многоголосый и разноголосый хор. Фильм назван «Я и другие». И каждое «я», каждая человеческая личность несет в себе результат прежних воздействий «других». Социальный опыт.

Экспериментальным психологическим моделям придется раскрывать пружины взаимодействия. И, конечно, разных ответов «я» на разные виды воздействий «других». Не на один. Именно здесь авторов и зрителя ожидает подвох.

В первом из этих опытов взрослым испытуемым предлагают составить психологическую характеристику человека по его фотографии.

Портрет один и тот же, но одним испытуемым говорят, как бы между прочим, что на фото изображен преступник, другим — что это портрет очень большого ученого. И вот уже у «преступника» отмечают холодность и даже жестокость взгляда, а у «ученого» — доброту тех же самых глаз.

Следующий эксперимент — на другом уровне. Испытуемые — маленькие дети. Группе детей дали установку: какие бы две картонные пирамидки ни выставлялись на стол — две белые или белая и черная — отвечать всегда: «Обе белые». И вот уже для ребенка — испытуемого — давление мнения группы оказывается выше личных ощущений. Видя, что пирамидки разные, Леночка все-таки стала твердить вместе со всеми «обе белые». И на вопрос, почему она говорит это вопреки очевидности, ответила, что ей хотелось сказать «как все».

Что ж, нам наглядно показали простейшую модель поведения, точнее, модель конформного мышления. В опыте были продемонстрированы разные психологические типы — и дети, которые не подчиняют своего мнения, и дети, которые его готовы подчинить общему даже в неприятных для них ситуациях.

Опыт в новом варианте провели затем на взрослых: подготовленная группа студентов твердила, что портреты разных людей — это портреты одного и того же человека. И только испытуемая студентка-художница после некоторой борьбы не согласилась с группой и очень мотивированно доказала, что на портретах изображены разные персонажи. А испытуемый парень не только согласился с группой, но и изобрел собственные фантастические доводы в доказательство того, что сфотографированные старик и старуха — одно и то же лицо.

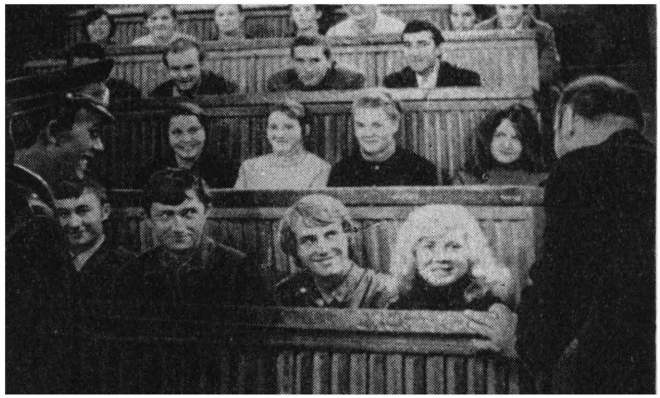
В довершение всего на взрослых людях поставили детский опыт с картонными пирамидками, и нашелся среди испытуемых студент, который, глядя на черную и белую пирамидки, повторял точь-в-точь как маленькая Леночка: «Обе белые!».

Если кому-то из читателей пересказанные эксперименты покажутся несерьезными, вину должны нести не психологи и не создатели фильма, а автор этой статьи — значит, он плохо о них рассказал.

Это были, действительно, очень серьезные опыты. В них, действительно, воспроизводились реальные психологические явления, точнее, модели психологических явлений. Но еще точнее — во всех этих экспериментах в разных вариациях и на разных испытуемых с различным уровнем развития личности — дети и взрослые, «средний студент» и студентка-художница и т. д.— всякий раз воспроизводилось одно и то же явление — влияние психологической установки, довлеющей извне на мотивацию поведения и — как его вариант — так называемый феномен давления группы.

Однако при одном из очередных экспериментов — отнюдь не последнем в фильме —

«Я и другие»



вдруг заново возникло ощущение логической неувязки, и теперь уже с совершенной резкостью.

Ведь сначала все-таки речь шла о другом. Сначала был тут шумный карнавальный психологический опыт, в котором десятки людей сделались очевидцами шикарной модели «кошмарного преступления» с громкой стрельбой и не смогли разобраться в увиденном воочию. Тот первый опыт совершенно по-другому задал нам загадку! Давайте вспомним, было ли там давление группы?.. Нет. Все мнения были сумбурно разными: один свидетель говорил, что ворвались пять похитителей, другой — что семь... Может быть, там «срабатывала» психологическая установка?.. Да, один студент сказал, что он ощущал несерьезность происходящего, не был испуган и, кажется, рассмотрел все спокойнее и лучше других. Но когда дошло до дела, путался в описании события, как и остальные... Однако это установка совсем другого рода.

В эксперименте, которым авторы решили ввести нас в проблему, и в опытах, которыми они пытались ее раскрыть, речь шла все-таки о разных вещах.

...Хорошо. Пусть так. Пусть в том опыте, занявшем почти целиком одну из пяти частей картины, нам только показали, как умеют ошибаться в своих суждениях люди.

А что дали последующие эксперименты?

Любой из них был сам по себе хорош. Любой из них держал в напряжении. Когда опыт начинался, вообще-то сразу было ясно, что испытуемый может всего лишь поддаться или не поддаться психологическому давлению. И хотя все это было так очевидно, все равно одолевало нетерпение узнать, что же все-таки возобладает в ребенке и во взрослом: ощущение столь, казалось бы, объективной реальности, как черная или белая пирамидки, несходство изображенных на двух фотографиях стариков, или конформная настроенность: «Все так говорят — значит, наверное, так оно есть...».

Каждый следующий опыт был тоже отлично проведен перед камерой экспериментатором, точно и изящно снят режиссером и оператором.

Каждый держал в напряжении.

Но вот досада, каждый следующий опыт почти ничего нового не добавлял к предыдущему.

Сколько бы ни было вариантов одной и той же модели — они не могли раскрыть зрителю сложность проблем, которыми занимается целая область науки. Механизм давления всегда был в них виден много ярче механизма сопротивления. «Другие» — рельефней, чем «я».

Сбрасывать со счетов это сопротивление «давлению группы» авторы не хотели. Они

уже обозначили его в образе художницы-испытуемой, и эта тема еще раз возникнет — скажу, забегая вперед,— в финальном эксперименте картины. Но если давление, формирующее «конформистский результат», рассматривается на экране как бы под самым большим увеличением микроскопа, с той же пристальностью, с какой изучаются органеллы живой клеточки, распластанной на предметном стекле, то возможность нонконформистского результата, не говоря уж о ее пружинах, остается только названной.

А ведь всегда, равно в искусственной или модельной ситуации эксперимента, или во всем множестве ситуаций, создаваемых реальной жизнью, что бы ни навязывало «давление группы» — бредовую идею и соответственное ей поведение или высокую, прекрасную идею и высоконравственное поведение,— индивидуум не подчиняется давлению тотчас и легко.

Даже маленькую девочку вовсе не так просто заставить назвать пересоленную кашу сладкой, а черную пирамидку —белой. А уж когда в опыте черное называет белым взрослый человек, делается окончательно ясным, что эксперимент не исчерпывает проблемы, грешит односторонностью и требует продолжения. Он требует ответа на вопрос — почему этот человек оказался нерезистентным, неустойчивым? Какие пружины личности в опыте срабатывают или не срабатывают и отчего?.. Ведь вопрос о конформизме и нонконформизме в человеческом поведении — совсем не «модельный», не такой «камерный» по звучанию, каким он предстает в фильме.

Пожалуй, в горячности я потребовал многого и слишком. Но уж больно жгуча та проблема социальной психологии, которой коснулись авторы. Не знаю, создали или нет психологи такие экспериментальные модели, в которых можно было бы рассмотреть под большим увеличением пружины нонконформизма, сопротивления. Но даже, если такие модели еще не разработаны, скажите же полным голосом все-таки, что проблема-то эта есть и что она — гигантской важности. Что она, во всяком случае, никак не менее значительна, чем проблема давления группы. Что все не лезет в одну ленту. Что нужна еще работа и еще картина... Но скажите об этом, проявите ту самую объективность, без которой вообще невозможна никакая наука...

Так в фильме вышло наружу различие задач, которые стоят перед исследователем конкретной проблемы, и тех, что стоят перед художником, рассказывающим о пути познания.

Для исследователя очень важно, чтобы его опыты были точны и наглядны, были легко воспроизводимы: если явление воспроизводится во всей своей полноте столько раз, сколько повторяется опыт, значит метод верен!

Детей удивляет то, что для взрослых обыкновенно.

Дети любят, когда им читают одну и ту же любимую сказку. Они любят снова и снова переживать уже пережитое, удивляться тому, чему удивились однажды.

В великом умении удивляться, казалось бы, привычным вещам — талант истинного исследователя. Тысячелетия люди знали, что стоит собаке увидеть мясо, и она начнет истекать слюной. Это было обыкновенным, исконным, само собой разумеющимся.

Иван Павлов удивился этому искони известному факту. И открыл новую главу физиологии. И у него, великого ученого, был еще один детский талант — любить, чтобы повторялось то, что принесло наслаждение однажды, и снова удивляться тому, чему удивился однажды.

Из года в год на одной и той же определенной лекции слушателям Военно-медицинской академии воспроизводили те самые первые опыты с «плёвой железкой», положившие начало теории условных рефлексов. И Павлов, сотни раз все видевший и знавший все наперед, всякий раз нервничал, глядя, как ведут опыт его ассистенты. Всякий раз боялся, что опыт не получится, и заново наслаждался удачей.

Этот талант заразителен.

Боюсь, что создатели картины «Я и другие» заразились от психологов-эксперимента-

торов радостью, которую приносит хорошо воспроизводимый эксперимент. Но увлекшись, они потеряли объективное отношение к добытым результатам. Потеряли и нить собственного повествования.

В своем фильме они хотели сказать зрителю: «Думай сам. Помни: твои суждения об очевидных вещах не так самостоятельны, как они кажутся. Проверяй их действительностью».

Хорошая мысль. Но фильм «Я и другие» — о науке, и мысль надо доказать научно. А ведь человеческое поведение, повторим, в реальности отнюдь не обусловлено тем единственным фактором, который воспроизведен в экранном опыте!..

Сольная партия одного психологического феномена не позволяет ощутить многосложность реальных явлений и драму реальных проблем познания. И если художник решил ввести зрителя в лабораторию ученого, исследующего механизмы человеческого поведения, если ему настолько приглянулся яркий экспериментальный феномен, что он решил — он имеет на это право!— через одну модель раскрыть бытие науки, то ему надо было тогда показать и место, какое она занимает в общей цепи поиска, а потом следовало обязательно перебросить «мостик» от модели к реальности!

Мне кажется, что сами авторы почувствовали настоятельность этих требований. И потому они завершили картину еще одним экспериментом, возложив на него задачу восполнить упущенное, словно «подтянуть» экспериментальную модель к жизненной ситуации.

...Школьникам из одного класса предложено поодиночке зайти в тир, в котором их «никто не видит», и выстрелить из специального ружья в одну из двух мишеней, якобы соединенных с автоматом. При выстреле в левую — на мишени вспыхнет лампочка, а автомат выбросит серебряный рубль, который можно взять себе, и при этом никто не узнает, что рубль был взят. При выстреле в правую мишень — на ней тоже вспыхнет лампочка, но рубль упадет в общую копилку класса, и снова никто не узнает, что ты действительно пожертвовал своими интересами ради общих.

И вот при, казалось бы, заведомо угаданном исходе на экране происходило зрелище, поистине драматическое. «Никто не увидит» и «никто не узнает» были фикцией, хитростью. Видел экспериментатор. Видели скрытые камеры. Увидели зрители фильма.

Экспериментатор сбивал испытуемых. На мишенях вспыхивали лампочки, твердившие, что уже много ребят взяли рубли себе, а классная копилка почти пуста. Дети, разумеется, были разные. Сомневающиеся и уверенные в себе.

Нерешительные и решительные и еще — то были дети, у которых так много простых ребячьих соблазнов. И все-таки почти все они стреляли в правую мишень, и рубли, звякая, падали в общую копилку.

Отличный опыт. Отличный эпизод фильма — умный, полный истинно гражданственного звучания.

Эпизод очень, я сказал бы, «соболевско-аликовский» — он наметил публицистический поворот темы, без которого авторы в прежних своих работах не мыслили себе ответа даже на такой, казалось бы, академический вопрос, как «думают ли животные?». Однако, как он ни хорош сам по себе, как ни важен, он лишь прикрывал собой — но, увы, в одиночку не был способен ее заполнить — логическую брешь в сюжете. Уже сложились другие пропорции — удельный вес этого эпизода оказался мал.

И еще — между ним и теми моделями феномена давления группы, что заняли собой три пятых картины, возникло определенное несоответствие. Ведь от опытов, в которых легко просматривался действующий фактор, был совершен перескок сразу через множество ступеней.

Заданной экспериментатором дилемме было противопоставлено длительное действие множества факторов, которыми воспитывается в маленьком гражданине высокое альтруистическое чувство коллективизма. И все многоголосие действующих начал оказалось симво-

лически воплощенным на экране в одном человеке — в учительнице, но ее роль могла здесь быть только пассивной. И получилось, что опыт не соотнесен со всем, о чем рассказывалось в фильме прежде. А его место в системе поиска психологов осталось не определено.

Вот почему воспроизведенные эксперименты, как бы хороши они ни были сами по себе, так и не ответили и на вопрос, которым авторы начали свой фильм, и на другой, более узкий, который они вольно или невольно поставили в первом и ярком его эпизоде. А ведь они внятно их задали!

Тем более досадно, что процесс поиска наукой ответов на эти вопросы не возник перед нами в своей логичности.

Зрителю не дано узнать, как произошел этот «сбой» и кто в нем повинен — сценарист, режиссер или консультант. Он видит лишь результат. А в художественном результате — в фильме «Я и другие»,— увы, вопреки принципам, утверждаемым его авторами в их отличных прежних работах, научный эксперимент вышел из-под авторского контроля и задавил собою развитие событий. И уже не логика поиска, не рождение из полученных наукой ответов новых проблем, которые нужно исследовать, а частный феномен — хорошо и многократно воспроизводимый «господин факт» — вылез в главные персонажи.

...Фильм начинается и кончается стихами Франсуа Вийона «...Я знаю все, но только не себя». Он сообщает немало сведений из экспериментальной психологии и знакомит с опытами, которые используют люди, работающие в этой области исследования. С красивыми, изящными, отлично воспроизведенными на экране опытами, которые держат в напряжении. Вызывают смех, радость, огорчение.

Но кончается лента, и не остается после этого фильма ощущения той цельности мысли, которая была в прежних. Зато, увы, подчеркнуто запоминается, что почти такая же поэтическая заставка, повторенная в конце картины, была и в другом фильме. И другие приемы тоже были. Но только здесь, механически повторенные, пусть и на ином фактическом материале, они не зазвучали так, как надо.

●

Я говорю это о картине, которую смотрел с напряжением, о картине, сделанной художниками, которые мне интересны, сделанной с мастерством, какое видишь не часто.

Тем более важно откровенно сказать о том, что не удалось в их новой работе, о том, что вступило в противоречие с теми плодотворными художественными принципами, которые они же сами заявили в своих прежних работах. Эти работы создали и критерии, чтобы судить о последующих фильмах по меркам, ими самими созданным. Ведь памятный девиз «ни шагу назад!» — как ни трудно его воплощение — обязателен и в искусстве.

Мультипликация ждет драматурга

Л. Закржевская

Известный югославский режиссер Душан Вукотич, «папа» популярной во всем мире загребской школы мультипликации, сделал недавно картину под названием «Искусство для искусства».

В этой остроумной, тревожной и, думается, немного самоиздевательской ленте рассказывается о некоем фокуснике в цилиндре.

Фокусник жует стеклянные стаканы, глотает алюминиевые вилки, стальные лезвия...

Но нестрашные рисованные кадры (мультипликационный фокусник, поглощающий всякую несусветицу, скорее забавен) «прослаиваются» снятыми натурально крупными планами некоего вполне реального человека, старательно совершающего эти же, в общем-то старые, как цирк, глотательные манипуляции. Во весь экран сверкают крепкие белоснежные

зубы, расслабленно дышит его вызывающий зябкое чувство набухший живот...

А зрители неистово выкрикивают на каком-то странном эсперанто: «Фокус! Покус!! Препаратус!!!» — требуют все новых и новых фокусов. Эти три магических слова то замирают до леденящего шепота, то оглушают кинозрителя. Мерцающая ритмика ахов, криков, шумов и пауз контрапунктирует с аритмически скачущим изображением, и все это зрелище как-то странно захватывает, будоражит, заставляет ждать развязки затеянного автором мультипликационного действа.

А развязка печальна. Стремясь удовлетворить все возрастающее любопытство толпы, фокусник, порастратив фантазию, откусывает и пережевывает вначале одну свою руку, потом другую, затем проделывает то же самое со своими ногами и наконец — заглатывает остатки своего туловища. Бедный фокусник, изощрившись в мастерстве, съедает самого себя!

И тут вспоминаешь о названии этой ленты: «Искусство для искусства»! Плохо же оно, однако, кончает, это самое искусство для искусства...

●

Пример с фильмом Душана Вукотича небезынтересен и в нашем разговоре о современном состоянии мультипликации.

Как же обстоят дела в очень популярной среди европейских зрителей мультипликации? (К сожалению, американские, канадские и японские рисованные фильмы знакомы нам еще мало.) Интересно работают французские мультипликаторы. Такие ленты, как «Улитки», «Случайная бомба» и «Бриллиант», выполнены в запоминающейся художественной манере, несут глубокую острую мысль, в них чувствуется забота о жизни простого человека, о его судьбе, о его будущем.

Очень сильные и интересные мультипликационные школы существуют в Венгрии, Болгарии, Польше, Югославии. Ленты Динова и Мимицы, Гемеша и Чекалы стали уже мультипликационной классикой. И все-таки...

...Репортажи, корреспонденции с кинофестивалей, на которых показывают современную мультипликацию, нередко полны недоумений и огорчений. Милое, смешное «мульти-пульти», а выражаясь почтительно, искусство мультипликации, становится на Западе все более усложненным по форме и все более угрюмым по смыслу. Осознав себя как особое, оно перепробовало десятки стилей, тем и жанров и теперь, по меткому выражению Жана Эффеля, находится где-то «между апофеозом и катастрофой». Оно в растерянности и порой уже просто не знает, как и о чем можно и нужно еще говорить. А всем хочется чего-то новенького, чего-то гениального. Вот и приходится некоторым западным мастерам, покорным требованиям зрителей,— даже не зрителей (им-то как раз больше по душе старое, доброе «мульти-пульти»), а скорее своих собратьев по профессии,— приходится кусать алюминий и жевать стекло. «Фокус! Покус!! Препаратус!!!» — ничего не поделаешь, надо изощряться!

И появляются в той же Югославии причудливые ленты Шайтинаца, полные уродливых физиономий, зловещих фигур, беспричинных пожаров, сдобренные болезненным сексом (а рисованный секс — это нечто особо гадостное), такие, как «Невеста», «Ночь вампиров», «Искушение», «Не все то птица, что летает»...

И возникают мультипликационные фантасмагории, констатирующие и даже смакующие темные стороны бытия, исполненные страха, жестокости и безысходности,— в фильмах французских режиссеров Валериана Боровчика и Мануэля Отеро, в лентах швейцарских мультипликаторов супругов Ансоргов, в картинах датчанина Бента Барфода.

Они пугают, а нам не страшно. Но противно. Как, очевидно, стало противно все это «шпагоглотательство» и режиссеру Душану Вукотичу, открыто и жестоко посмеявшемуся в своем фильме над некоторыми своими коллегами, «переутончившимися» в мастерстве и перестаравшимися в неприязненном отношении к миру сему.

●

Конечно же, наши советские мультфильмы, исполненные истинного гуманизма, в целом —

как некий эстетический и идеологический феномен — противостоят этой продукции сюрреалистического толка.

Наша детская мультипликация, благородная по своей сути, играет важную воспитательную роль: она взращивает в маленьких зрителях лучшие человеческие качества, помогает сформироваться их характеру, вырасти честными, сильными людьми, достойными гражданами своей страны.

Ленты, обращенные ко взрослым зрителям, заставляют задуматься о современном мире, они осуждают глупость и зло, сражаются за торжество добра, воспевают красоту и поэзию.

Именно своей гуманностью, чистотой, красотой чувств покоряют советские фильмы и зрителей других стран. Не перечислить призов и наград многочисленных международных кинофестивалей, полученных нашими мультфильмами. Не назвать всех популярных мультигероев последнего времени, не пересказать, сколько сделали они хороших и добрых дел за свою экранную жизнь.

...Благородный лев Бонифаций, уехавший на каникулы в Африку, дарит своим маленьким землякам считанные минуты отдыха — как же не показать ребятишкам парочку своих номеров, отказать им в чуде, ведь цирк для ребят всегда чудо, праздник!

...Милая, трогательная, талантливая Девочка из «Варежки», фантазируя, превращает вязаную рукавичку в щенка (ведь Девочке так давно хотелось завести настоящего друга!) и силой своей искренности и привязанности побеждает черствость и равнодушие взрослых.

...Нищие, но веселые бродячие «Бременские музыканты» отказываются от почестей и богатств и покидают дворцовые покои, потому что предпочитают свободу и право петь свои песни.

...Добродушный, интеллигентный крокодил Гена вместе со своим другом Чебурашкой строят большой красивый дом для всех, кто нуждается в заботе, нежности и дружелюбии.

...А знаменитые литературные персонажи — добряк Карлсон, который живет на крыше, забавный увалень Винни-Пух и справедливый смельчак Маугли — благодаря мультипликации нашли себе тысячи новых друзей, стали близкими и понятными.

Замечательных героев и настоящих удач у советской мультипликации в последние годы было немало. Не случайно так выросла популярность и даже — не побоимся слова — массовая приверженность зрителей к этому искусству. Не случайно появились в Москве уже три специализированных кинотеатра мультипликационного фильма: «Баррикады», «Молот» и «Молния». Это отрадно, но три — мало, потому что с билетами на хорошую программу бывает по-прежнему трудно. Не случайно в школах, во дворцах пионеров, при кинотеатрах по всей стране возникают клубы друзей мультипликации и даже самодеятельные мультстудии.

Все это, конечно, ко многому обязывает мастеров мультипликации — искусства наглядного символа, забавной аллегории, яркого образа и поистине неограниченного разнообразия жанров, стилей, фактур, почерков.

Возможности мультипликации беспредельны. Мы верили и верим в это утверждение. В то, что на мультэкране возможны и оперетта, и трагедия, и публицистика, и лирика, и буффонада. И сказка для дошколят и философская притча для взрослых интеллектуалов... Графика и пастель, коллаж и рисунок на пленке. Условность и фотография. Некоторые последние работы «Союзмультфильма» еще и еще раз убеждают нас в этом.

●

Да, у советской мультипликации немало побед и достижений. Но сегодня, оставив праздничные интонации, хочется поговорить и о некоторых ее назревших проблемах, потому что было бы нелепым и никому не нужным «сверхоптимизмом» делать вид, что таких проблем не существует.

Мне уже доводилось писать об опасности самоповтора у некоторых мастеров. В самом деле, хорошо, когда Ф. Камов, А. Курляндский, А. Хайт и В. Котеночкин придумывают многосерийный боевик «Ну, погоди!» и осуществляют каждую серию, исходя из некоего целостного замысла — ярко, увлеченно и

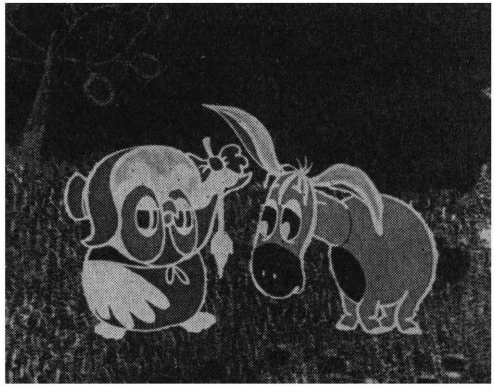
смешно (одно пожелание авторам — не забывать о воспитательной функции ленты!). Хуже, когда начинают «изготовлять» вторые и чуть ли не третьи «копии» и варианты фильмов, имевших однажды успех...

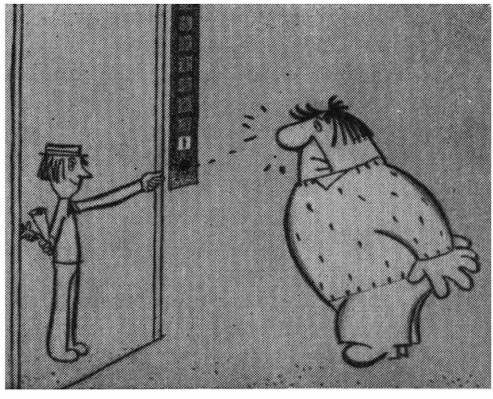
Стараюсь отличить, скажем, «Метеор на ринге» Б. Дежкина от виденных ранее его же фильмов «Шайбу-шайбу!» и «Матч-реванш». Все три ленты сделаны по образцу давних работ — «Необыкновенного матча» и «Старых знакомых», поставленных М. Пащенко в сотрудничестве с Б. Дежкиным,—и весьма похожи друг на друга. Во всех трех — команда «зазнаек-лентяев» с кривой улыбкой в пол-экрана и команда «скромников-тружеников» с носиком-пуговкой и длинный бой между обеими командами. Только в фильме про шайбу он происходит на льду, а в фильме про бокс — на ринге. Конечно, жанр спортивной комедии — своего рода художественный дефицит, тем более в мультипликации, но нельзя же до бесконечности обыгрывать один и тот же удачно найденный сюжет!

Тем не менее появилась еще одна лента того же режиссера с теми же героями, но уже на туристскую тему — «В гостях у лета». И снова — набор улыбок и ужимок, не слишком смешных трюков, песенок и танцев: «два притопа, три прихлопа». Натужное веселье, изобразительные переборы и — пустота вместо замысла.

Конечно, вопрос многосерийного мультипликационного фильма очень сложен. Какие сюжеты достойны развития, а какие нет? Какие герои «тянут» на продолжение, а какие нет? В решении этих вопросов самим художникам, всем редакторам и руководству студии необходимо проявлять максимум самокритичности, осмотрительности и трезвомыслия.

Тем более, что нельзя не считаться с той огромной популярностью, которой пользуются во всем мире мультипликационные серии. Ну хотя бы знаменитые ленты Попеску-Гопо с «homo sapiens» в главной роли. Или остроумная взрослая серия про Густава (Венгрия). Или польские детские серии про собаку Рекса и Волека и Лолека. Да и большинство «старых, добрых» лент Флейшера и Диснея — пожалуй,





«Ну погоди!», «Винни-Пух и день забот», «Выше голову!»

не что иное, как самые обыкновенные хорошие и смешные серии.

Удачные попытки создания многосерийных мультфильмов есть и у нас: веселая, изобретательная «казацкая» серия на Украине, познавательная, со вкусом сделанная эстонская серия про оператора Кыпса. Да и пример с «Ну, погоди!», думается, тоже показателен.

В этой связи особого разговора заслуживает и недавний «Чебурашка» (режиссер Р. Качанов). Сам Чебурашка завоевал огромную популярность и, обретя самостоятельную жизнь после фильма «Крокодил Гена», вошел наравне со львом Бонифацием и персонажами «Ну, погоди!» в веселую коллекцию любимейших детских героев — Буратино, Чипполино, Кота в сапогах, Винни-Пуха, Карлсона и других, ставших уже классическими персонажами. (Потребность в таких постоянных, проверенных любимцах у ребят очень велика. И жаль, что до сих пор дяди и тети, занимающиеся в нашей стране производством игрушек, не догадались сделать такие хорошие, смешные игрушки, как Чебурашка и Волк — «Ну, погоди!».)

Но хотя фильм «Чебурашка» вполне заслуженно на Всесоюзном кинофестивале в Тбилиси был признан наряду с «Сечей при Керженце» И. Иванова-Вано лучшим мультфильмом года, вторая серия несколько проигрывает по сравнению с той лентой, где впервые появился этот персонаж,— фильмом «Крокодил Гена». Удивительно удачно придуманный Э. Успенским, Р. Качановым и Л. Шварцманом Чебурашка — это нежное, грустное, застенчивое и ласковое существо непонятного роду-племени,— перекочевав во второй фильм, изменился, стал немного кокетливым, манерным.

Изменился и крокодил Гена. Из скромного, интеллигентного служащего, любившего посидеть после работы за шахматами в своей тихой комнатке, он превратился в немного ворчливого и даже не очень доброго, неопределенных занятий и возраста дядю, поигрывающего на гармошке...

Очевидно, работая над «Чебурашкой», авторы не до конца продумали замысел фильма: сюжет его пошел как бы по ложному руслу, потому что завязка, история с днем рождения крокодила Гены, здесь никак не развита, а тема вступления Гены и Чебурашки в пионеры выглядит надуманной, как бы введенной специально «для пионерской тематики».

...Оказывается, для того чтобы быть принятыми в пионеры, нужно уметь маршировать и строить скворечники (всего лишь!), а ни того, ни другого Гена и Чебурашка делать не могут.

Тогда они решают просто-напросто делать хорошие дела. Вначале строят площадку для малышей. При этом Гена угоняет компрессор, разоряет трансформаторную будку, его смешно трясет током (ничего себе, юмор!), сам он кого-то ударяет по голове (тоже весело!). Потом они с Чебурашкой собирают металлолом.

И опять Гена совершает не очень-то благовидный (зато смешной) поступок — «уводит» якорь от стоящего на рейде корабля. За все эти дела пионеры и принимают их в свои ряды, и под конец они все вместе радостно и бодро маршируют...

Есть в этой истории какая-то сценарная незначительность, необязательность и нет важной и увлекательной мысли, если хотите, сверхзадачи фильма, которая объединила бы и «выстроила» его сцены: есть в «Чебурашке» и ненужные проходы, и служебные, для заполнения времени действия, вроде полета на вертолете или беседы с милиционером. К счастью, в следующей работе Р. Качанова — в фильме «Мама» (по сценарию С. Михалкова) — как раз трудно найти хоть один «лишний», необязательный сантиметр пленки — так продуманно, наполненно действие этой доброй, улыбчивой ленты. И жаль, что среди героев «Мамы» Чебурашки не оказалось. Мы ведь все-таки так ждали новых экранных встреч с ним! До скорого свидания, Чебурашка!

●

Итак, слово произнесено. Сценарная незначительность.

Почему-то как раз в последнее время мультипликаторы все реже обращаются к интересным

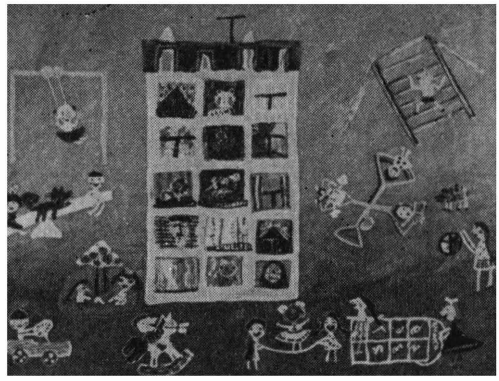
и важным темам, к жгучим насущным проблемам сегодняшнего дня, к «вечным» философским вопросам. Многие фильмы посвящены каким-то пустяковым, третьестепенным или давно обговоренным проблемам.

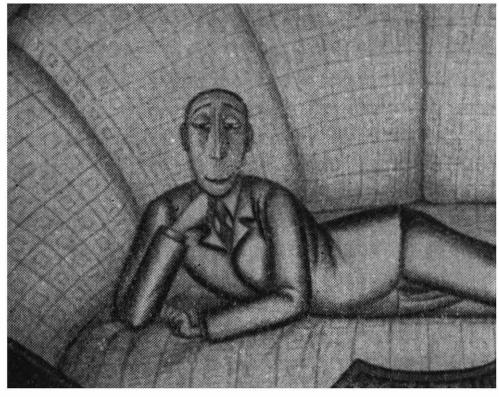
Когда не о чем говорить, говорят о погоде. К сожалению, среди последних работ «Союзмультфильма» немало фильмов о «погоде» в прямом и переносном смысле слова — метеоданные и на самом деле играют в них немалую роль.

...Жил в одном городе мальчик. Как-то он гулял в скверике, где на скамейке сидела и читала книжку пожилая женщина в черном. У нее был большой, немного старомодный зонт. И вот этот зонт оказался в руках мальчика («Бабушкин зонтик», режиссер А. Мильчин). Наверное, эта женщина была немножко волшебницей, во всяком случае с помощью ее великолепного зонта мальчик совершил увлекательное, почти кругосветное воображаемое путешествие, а когда стал накрапывать дождь, он захотел вернуть зонтик старушке в черном, а по пути собрал всех покинутых под дождем ребятишек: мишку, зайку, щенка. Милая, со вкусом, с интересными «современными» приметами, с хорошей фактурой лента. Но о чем она? О добре, о дружбе...

...Жил в одном городе мальчик. И был у него фокстерьер Мартын. Мальчик был заносчив и не дружил ни с мальчишками, ни с вежливой соседской девочкой, у которой была болонка. Но однажды Мартын потерялся. Была осень. Шли дожди. Падали листья. Мартын бродил по улицам. Ему было безумно одиноко. Мальчик грустил. А утром болонка обнаружила Мартына и сообщила об этом девочке. Мартын был возвращен домой, а хозяева собачек подружились.

О чем этот фильм? О том, что не надо быть зазнайкой (о, как давно эта тема отработана в мультипликации!). О добре, о дружбе. Обо всем понемногу, а в общем-то ни о чем. И не выручают картину «Мой друг Мартын» (режиссер И. Уфимцев) яркие изобразительные штрихи, вроде падающих листьев, или четких, красивых силуэтов стройки — все это заполнение пространства и времени, не более того...





«Край, в котором ты живешь!», «Бабочка», «Шкаф»

...Жила в одном городе девочка. И были у нее игрушки — мишка, собака и кукла («Старая игрушка»). А потом на день рождения девочке подарили красивого, яркого петрушку, и она забыла про свои старые игрушки. Разобиженный мишка ушел из дома. Наверное, была осень, шли дожди. Мишка долго бродил по городу, а потом вернулся в свой двор, забился под грибок, а добрая девочка, увидев его из окошка, сама выбежала за ним, несмотря на дождь, и все были снова рады и счастливы.

А этот фильм (режиссер В. Самсонов) о чем? Снова о добре и дружбе, о чутком отношении к игрушкам. Обо всем, о чем уже давно сказала в своих стихах — длиной всего в четыре строчки — Агния Барто.

Примеры можно продолжать, но, пожалуй, достаточно. Уже в этих — целое море дождя, доброты и сентиментальности и— увы!—однообразия. Хоть бы какой-нибудь необитаемый островок, хоть бы пирата одноглазого встретить, я уж не говорю: хоть бы новенький оборот мысли, свежий оттенок чувства...

Стремясь обогатить свои ленты и чем-то заполнить сценарные пустоты, иные авторы уповают на всамделишность персонажей и пытаются перенять живой опыт актерской игры. Мы замечаем, что куклы во многих лентах чересчур «очеловечены». Подчас создается впечатление, что они, вооружившись «сверхзадачей» и отработав «метод физических действий», начинают «переживать» — ну совсем как живые актеры какого-нибудь академического театра...

Не конец ли это той специфической условности, без которой мультипликация не может существовать? И разве нельзя сделать так, чтобы зрители плакали над судьбой нарисованного условно, несколькими штрихами человечка — лишь бы про него было рассказано по правде — с болью, с радостью? Лишь бы угадывалась в этом маленьком герое — обозначении человеческой жизни — самая жизнь с тысячью тысяч ее реальных проблем.

И к чему все красоты, изобилие красок в фильмах «Как мы весну делали», «В тридесятом веке», в «Самом младшем дождике», в «Крае земли», если в них, по сути дела, ни о чем не говорится — нет ни «состава действия», ни «формулы мысли», того, что мультипликаторы называют сценарным анекдотом, а есть только некий сюжетный посыл. (Дождик спускается на землю, дружит с девочкой, орошает влагой поля; Солнышко тоже спускается на землю, дружит с медвежонком, устраивает на земле весну; Ослик отправляется в путешествие вокруг земного шара, а потом возвращается к своему другу с другой стороны, оказывается, у земли нет никакого края...)

И этот сюжетный посыл — аксиоматичен, в нем нет «пружинки» действия, энергии движения, он не увлекателен, не таит в себе никакого секрета, не заключает парадокса. Его можно пересказать двумя словами, но почему-то авторы предпочитают многие метры пленки, заполняя пространство и время «метеорологическими явлениями».

Могут возразить: это фильмы для самых маленьких, а вам, товарищ критик, какие-то «формулы мысли» надобны; малышам нравятся эти простые, душевные, добрые фильмы — и все тут.

Сами малыши, конечно, «безмолвствуют». А за них не знаешь, что и ответить — не затертой же фразой о том, что для детей нужно делать фильмы, как и для взрослых, только лучше. Хорошо бы провести такой эксперимент: показать ребятам несколько разных фильмов: хороших и не очень хороших, с точки зрения критика, и спросить ребячье мнение. Уверена, они проголосовали бы за хорошие детские фильмы. За те, в которых есть «интересная история», есть занимательность, неожиданность и юмор и, наоборот, нет скучной назидательности, сюсюканья, «нпочемности».

Кстати, за примерами далеко ходить не нужно. Среди последних работ союзмультфильмовцев есть, думается, вполне хорошие детские ленты. Это и скромно, без претензий, но с тонким чувством стиля снятые сказки «Теремок» (режиссер Л. Амальрик) и «Колобок» (режиссер Н. Червинская) — оба с неожиданными, вызывающими добрую улыбку, «современными» оптимистическими концами: умный Колобок остается живехонек, а вместо разрушенного

неуклюжим Медведем маленького теремка звери дружно строят большой новый терем. Это, пожалуй, и «Новогодняя сказка», и «Лошарик», и откровенно дидактическая кукольная картина «Как ослик счастье искал» (режиссер В. Дегтярев), сделанная, к счастью, очень тактично, ненавязчиво именно в смысле поучений — они возникают здесь как бы невзначай, по ходу действия, просто ослик помог девочке и, оказывается, стал от этого счастливым.

Ну и, конечно, это яркие, озорные, полные откровенной «игры» коротенькие истории про Антошку, время от времени появляющиеся в детском альманахе «Веселая карусель». Одна из них — «Рыжий, рыжий» (сценарий Э. Успенского, режиссер Л. Носырев) буквально лучится юмором и добром.

●

До сих пор мы в основном говорили о детском кино. Ну, а как обстоят дела с так называемой «взрослой» мультипликацией? К сожалению, среди последних работ «Союзмультфильма» фильмов для взрослых немного.

Конечно, основной задачей студии было, есть и будет делать фильмы для маленьких зрителей, веселить их, воспитывать, помогать в выборе самых первых жизненных ориентиров — кто же спорит?

Но ведь не сказкой единой жива мультипликация! Стоит вспомнить хотя бы такие разные и по тематике и по изобразительной манере, завоевавшие широкую популярность у зрителей и высокую оценку профессионалов фильмы, как «Большие неприятности», «Мир дому твоему», «Баня», «История одного преступления», «Левша», «Жил был Козявин», «Скамейка», «Не в шляпе счастье», «Фильм, фильм, фильм...», «Юноша Фридрих Энгельс»...

«Взрослая» мультипликация, имеющая, кстати, свою огромную аудиторию, является как бы своеобразной творческой лабораторией мультфильма, именно она дает большие возможности сценаристам, режиссерам и художникам экспериментировать в самых разных направлениях и тем самым на деле осуществлять прекрасные лозунги о неограниченности средств мультипликационной выразительности.

...Мало и микрофильмов — коротеньких, бьющих «в десяточку» зрительского внимания. А ведь, пожалуй, мультипликационная миниатюра — один из самых интересных жанров этого искусства.

Вот несколько наиболее удачных микрометражных лент, сделанных за последнее время.

Новелла «Шкаф» в одном из недавних выпусков альманаха «Калейдоскоп».

Жил-был человек. Человек как человек, костюм в полосочку. И была у него хорошая, просторная комната с видом на голубое небо. А потом человек обзавелся шкафом. Большим, трехстворчатым. Заглянул человек в шкаф, показалось ему в шкафу удобно и уютно. Он умиленно улыбнулся и перетащил в этот пустой огромный шкаф вначале кровать, потом стол, затем еще кое-что из мебели. Поставил торшер, постелил коврик, повесил картиночку, изображающую кусочек голубого неба. И стал жить человек в шкафу.

А потом, в самом конце этого крошечного фильма (режиссер А. Хржановский, сценарий Р. Хуснутдиновой) мы вдруг увидели и поняли, что стоял этот шкаф не в просторной комнате с видом на небо, а в таком же замкнутом уютном шкафу, а тот, большой шкаф, в свою очередь, тоже стоял в огромном шкафу, а самый последний шкаф стоял в чистом поле...

Как же прочитать эту притчу о человеке и шкафе? Только не односложно. Тут и «бой торшерству», и множество других текстов и подтекстов, и все это окрашено какой-то горькой и тревожной иронией: сам себя человек гробит (шкаф-то здорово на гроб смахивает) этим искусственным уходом от жизни, от ее живого дыхания, от проблем, трагедий и радостей, от чистого поля — в этом трижды проклятое «моя хата с краю». И как тема-антитеза, даже как призыв звучит: товарищи, современники, не уходите в свои шкафы, живите настоящей жизнью, стройте ее, черт возьми!

Маленький фильм — большие мысли. Взволнованная, активная, если хотите, гражданственная позиция. И уж никакого «фокуса-покуса», никаких излишеств или изощрений в чем-либо. Четкий, строгий, я бы сказала, аскетический рисунок, не слишком яркие

краски и «никаких разговоров о погоде» — каждый сантиметр пленки работает «на полную катушку».

Думается, эта миниатюра не уступает таким примечательным микролентам прошлых лет, как «Забор», «Отелло-67», «Учитель пения».

Новая лента А. Хржановского и Р. Хуснутдиновой «Бабочка» также невелика по размеру, очень зрелищна (может быть, даже чересчур ярка по краскам) и тоже весьма любопытна по мысли, которая как бы сама собой прочитывается зрителем, ибо она заложена в ткани фильма и раскрывается без единого слова, только с помощью изобразительных, образных средств.

...Жил-был в современном городе, в современной квартире очень современный мальчик, у которого было множество современных игрушек: робот, управляемая черепаха и прочая машинерия. Но однажды в комнату этого красивого и, наверное, очень рационального мальчика влетела... обыкновенная бабочка.

В погоне за бабочкой мальчик покидает город... И вот прекрасная бабочка уже в сачке мальчика, вот она уже усыпленная — в стеклянной банке, вместе с другими прекрасными и беспомощными пленницами...

А потом мальчику приснился страшный сон: огромная фантастическая бабочка охотится за ним, крошечным мальчиком, и уносит его в своем сачке в поднебесье. Проснувшись, мальчик осознал, как ужасно уничтожать живое и прекрасное. Он выпустил из банки своих бабочек, но потом и сам исчез куда-то, словно потерялся в их пестром хороводе — уж не стал ли он жертвой собственной доброты? Некоторая «двусмысленность» «Бабочки», пожалуй, затрудняет восприятие фильма. И все-таки лента смотрится с интересом. Она будоражит ум и фантазию, заставляет задуматься о кое-каких важных жизненных явлениях, пофилософствовать. Это уже немало.

Фильм «Сердце» (режиссер Б. Степанцев) сделан по заказу Всемирной организации здравоохранения при ЮНЕСКО, но он совсем не «заказной», а, наоборот, очень озорной, полный трюков и смешных деталей. В нем повествуется о том, как современный человек (в герои ленты авторы фильма, остроумно процитировав самих себя, «пригласили» небезызвестного Карлсона) подчас не бережет самое драгоценное на свете — свое собственное сердце. Обыкновенный плакат, «агитка», получился оригинальной сюжетной миниатюрой...

Именно эти, буквально считанные микроленты — пожалуй, самое примечательное (если говорить о мультипликационной драматургии) среди последних работ. В них действие рождается на наших глазах, оно — в самом рисунке, оно образно, лаконично, оно сюжетно само по себе, оно несет в себе мысль. Одним словом — оно мультипликационно.

...Среди более «просторных» по площади «последних» работ лишь некоторые вызывают особое внимание.

Один из старейших советских мультипликаторов Иван Петрович Иванов-Вано обратился в своем новом фильме «Аве-Мария» к важнейшей теме — теме борьбы против американской войны во Вьетнаме. Тем самым он как бы подтвердил свое глубокое убеждение: мультипликация — отнюдь не милое и развлекательное зрелище, ей доступны самые трудные, самые серьезные темы, она может быть искусством, отмеченным высокой гражданственностью.

«Край, в котором ты живешь» (режиссер Е. Гамбург) — веселая жизнерадостная лента для больших и маленьких, посвященная пятидесятилетию нашего государства. В картине использованы рисунки детей Советского Союза.

...«Вот наша улица, а вот дом, в котором мы живем»,— примерно так поется в песенке, которую звонко и старательно выводят чистые детские голоса, и мы видим и эту улицу, и дом, и его забавных обитателей, и школу, и зоопарк поблизости... А потом ребятишки вместе со своей учительницей отправляются в путешествие по стране. Они то едут на поезде, то плывут на пароходе, то летят на самолете... И прибывают то в солнечную Среднюю Азию, где идет уборка хлопка, то в Прибалтику, где разгружается рыболовецкий траулер... Быть может, эти красочные, ожившие на экране рисунки «несовершенны по технике», но зато в них бьет ключом настоящая жизнь. В них угады-

вается настоящая любовь к своему краю, гордость за свою великую Родину, которая, как известно, начинается с дома, в котором ты живешь. А может, она начинается вот с этих трогательных и безыскусных ребячьих рисунков?

...Примерно с год назад стало известно, что на киностудии «Союзмультфильм» режиссер Вадим Курчевский приступает к экранизации «Кола Брюньона». Курчевский — талантливый и опытный мультипликатор, ищущий и экспериментирующий художник, мастер яркой формы. Но «Кола Брюньон»? Удастся ли подобный дерзкий эксперимент, возможно ли вообще перенесение на мультипликационный экран такого «взрослого» произведения?

Теперь, когда картина готова, пожалуй, можно сказать: да, в принципе это возможно, хотя лента во многом спорна и, вполне вероятно, понравится далеко не всем зрителям.

В ней использован весьма распространенный в мультипликации прием — авторы привлекли классические произведения живописи в качестве изобразительного фона, на котором действуют мультипликационные кукольные герои фильма. Пейзажи, интерьеры, натюрморты, как бы перекочевавшие со знаменитых полотен и гравюр на экран, превратились в своеобразную мультипликационную декорацию, воссоздающую атмосферу маленького городка на юге Франции, окружающих его холмов, замков, лесов, деревень. Этот «срежиссированный» мультипликационный мир заставляет вживаться в действие, в особую изобразительную условность этой ленты. «Заставляет» — потому что трудно принять правила этой условности, поверить в нее... Тем более что на мультипликационном образе знаменитого романа лежит тяжелая печать музейности, намеренной архаики. «Кола Брюньон» у Курчевского лишился сочной жизнерадостности, динамизма, веселости. А какой же это «Кола Брюньон», если в нем нет радости жизни?

Добрую улыбку вызывает светлый, полный юмора фильм Л. Атаманова (по сценарию Ф. Камова, А. Курляндского и А. Хайта) — «Выше голову!».

К сожалению, два очень важных по тематике фильма — «Снежные люди» (режиссер М. Каменецкий), агитплакат на антиалкогольную тему, и «Урок не в прок» (режиссер В. Караваев), тоже агитплакат на тему антивоенную,— сделаны очень уж «проходно» на каких-то обкатанных карикатурных штампах. В них действия персонажей сопровождает и поясняет тяжеловесный текст: в первом фильме это забубенный пьяница, соображающий «на троих», во втором — проклятый фашист-реваншист, получающий очередной пинок...

И не найдено в этих фильмах никакого нового поворота темы, не придумано ни смешного мультипликационного гэга, ни острого «звучного» изобразительного символа, ни хотя бы памятного персонажа. А какие огромные возможности искать дает жанр агитплаката!

Еще две очень значительные и серьезные по теме ленты, каждая из которых, наверное, могла бы стать в каком-то смысле событием в мультипликации, но таковым не стала. Попробуем разобраться почему.

В основу фильма «Песни пламенных лет» (режиссер И. Ковалевская) легли песни о гражданской войне: «Полюшко-поле», «Там вдали, за рекой», «Тачанка», «Эшелон за эшелоном», «Красная армия всех сильней». Этот плакат на тему о том, как рождалась наша славная Советская Армия.

...Звучат за экраном песни, а в кадре сменяются картины, иллюстрирующие их слова.

Вот боец молодой прощается с юной девушкой. Вот сотня юных бойцов на разведку в поля поскакала. Синий фон, белые силуэты. Пожалуй, это красиво. Прекрасная, с детства знакомая и каждый раз до слез волнующая песня вдруг на наших глазах... блекнет... теряет свою живую душу, становится неким музыкальным фоном.

Когда же вступает «Тачанка», на экране появляются кони. В большом количестве. Они мчатся, мчатся в бешеном ритме вдоль и поперек экрана. Экран горит алым пламенем. Мелькают копыта, развеваются гривы. Красные кони скачут на протяжении всей песни, и этот почти орнаментально красивый бег лошадей заслоняет собой песню. То же самое

происходит и с «Эшелонами», только там вместо коней действуют поезда, поезда, поезда...

К сожалению, и в следующем фильме И. Ковалевской — в «Русских напевах», по мотивам трех русских народных песен — применен все тот же принцип прямой иллюстрации.

Та же самая иллюстративность во многом помешала в картине «Слово о хлебе» (по стихам Э. Межелайтиса) стать законченным и глубоким произведением, полным философских раздумий о хлебе, о земле, о человеческих руках, творящих и этот хлеб и самую жизнь...

Чтение торжественных, полновесных строчек замечательного литовского поэта (в исполнении А. Консовского) сопровождается красочными кадрами, изображающими то руку сеятеля, прорастание зерна и ровные полоски зеленых всходов; то нашествие фашистских оккупантов, алые зарева пожаров, черные посевы войны; то богатую жатву, строительство высоковольтных передач и оросительных каналов. Изображение чересчур декоративно, тяжеловесно, особенно в последней части картины, где все начинает спять и переливаться.

●

Вторичность, апробированность, обкатанность тем, образов, сюжетных ходов, иллюстративность, доходящая порой до откровенной виньеточности (бедный фокуснік!), свойственны многим лентам, при всем их разнообразии.

...Есть ли у союзмультфильмовцев иные проблемы, кроме первейшей и наиважнейшей проблемы оригинального мультипликационного сценария, а именно в ней «корень зла», первопричина всех успехов и неудач студии? Конечно, есть. Это и вопросы, связанные с хорошими экранизациями (а подавляющее большинство мультфильмов — именно экранизации детских книжек). И заботы по поводу пионерской тематики (к сожалению, и «Старая фотография», и «Приключения красных галстуков», и «Песня о юном барабанщике», и даже удавшаяся «Скрипка пионера» не свободны от целого ряда недостатков). И сложности с периодикой (альманахи «Веселая карусель» и «Калейдоскоп», безусловно, очень полезное, интересное начинание студии, но они не всегда удачны по подбору фильмов — почему-то в них, как в магазинах, что-то всегда бывает «на довесок»). Но все это отдельные темы отдельных статей.

...А эту хочется закончить оптимистически.

Замалчивать недостатки — значит проявлять слабость, а мультипликация теперь сильна. Зрители ждут от нее нового и важного слова. Кроме того, москвичей буквально «подхлестывают» коллеги из братских республик — на Украине, в Грузии, в Прибалтике, и даже на более молодых мультстудиях все больше делается по-настоящему интересных картин...

...Есть такое симпатичное детское стихотворение о том, как машина, тщательно оберегаемая своей маленькой хозяйкой от трудов и опасностей, заболела. И вот машину навестил первоклассный доктор Петя (Петя кончил первый класс). Он-то и спас больную. Доктор головою покачал и сказал:

— Ей не нужно тишины,
Ей движения нужны.

Как больную нам спасти?
Ключик взять —
И завести!

Оказывается, все очень просто: ключик взять и завести!

Куда исчезают таланты?

Елена Соловей

Каждый год, весной, тысячи вчерашних школьников осаждают приемные комиссии творческих вузов. Не ошибусь, если скажу, что большинство мечтает попасть на актерский факультет. Что привлекает их в профессии актера, почему они предпочитают ее сотням других? Можно, конечно, сказать, что их влечет «легкий хлеб», призрак шумной и доступной славы. Да, наверное, кто-то и видит в нашем деле источник легко достижимых удовольствий, но многие, я убеждена, относятся к актерской профессии с естественным трепетом и уважением, с пониманием того, что праздники искусства готовятся в будничном, ежедневном тяжелом труде.

В искусство многие приходят, пройдя школу жизненного опыта, сменив порою не одну специальность, прежде чем убедиться, что их подлинное призвание находится в той сфере приложения духовных, физических, интеллектуальных усилий, что зовется художественным творчеством. И это справедливо, ибо искусство, как никакая другая область нашего духовного существования, требует зрелости убеждений, зрелости, которую дают годы. Жизненный опыт, накопленный человеком, становится фундаментом его творческой деятельности.

В самом сложном положении оказываются юноши и девушки — будущие актеры. Для поступающих на актерские факультеты установлен возрастной ценз: в театральных вузах до 25 лет, а во ВГИКе, если не ошибаюсь, до 20. Таким образом, молодой человек, желающий стать актером, должен с р а з у и б е з о ш и б о ч н о определить свое призвание. Никакие правила приема, никакой другой (в отличие от существующего) порядок отбора будущих актеров не в состоянии выявить п о д л и н н о с т ь призвания. Можно лишь, что и делается, определить степень творческой одаренности, то есть те первичные признаки профессиональной пригодности, без которых на сцене или съемочной площадке вообще нечего делать. В этих условиях диплом актера дает право на работу, но не свидетельствует еще о том, что владелец его — художник. Художником ему предстоит стать в процессе творческой деятельности, накапливая профессиональный и, самое главное, человеческий, жизненный опыт — то, что формирует личность каждого из нас.

...Здесь, видимо, мы и подходим к корням тех проблем, которые возникают перед молодыми актерами, в особенности актерами кино, на пути их к мастерству, к получению права быть выразителями своего времени.

В театре молодой актер, даже если он и не занят в основных ролях, все время находится в атмосфере ищущего, работающего творческого коллектива, репетируя какие-то, пусть небольшие, роли, он учится у своих старших товарищей, ищет собственные возможности, накапливает профессиональное умение.

В кино, если повезло, и актер с первых своих шагов в искусстве сыграл центральную роль,

и его заметили после выхода фильма на экран,— все равно его дальнейшая судьба так же зависит от комплекса случайностей, как и накануне первой съемки. После окончания ВГИКа молодой актер фактически предоставлен самому себе. Находясь вне творческого коллектива, он волею обстоятельств поставлен в условия, в которых «спасение утопающих есть дело рук самих утопающих».

Все знают, что в кино многое зависит от режиссера. Это правомерно, и «своему» режиссеру я доверяю полностью. Иначе попросту нельзя. Но как его найти, «своего» режиссера, когда ты молод и о собственных возможностях можешь только догадываться? Путем «проб и ошибок» — другого пути нет.

Трудно понять, каким образом при постоянно растущем объеме кинопроизводства, при острой потребности в исполнителях своеобразных, интересных может существовать «проблема» занятости талантливой молодежи. Подчеркиваю — талантливой, право на «пробы и ошибки» дает лишь это качество. Тем не менее каждый из нас может назвать десятки имен своих товарищей, которым «не повезло».

...Выпуском раньше нас закончила мастерскую Б. А. Бабочкина во ВГИКе Тамара Совчи — очень интересная, одаренная актриса. Но до сих пор ее знают лишь коллеги из столичного Театра-студии киноактера.

Вместе со мной училась Лена Мурашова. «Проработав» год в том же коллективе, она уехала в Таганрог, в драматический театр, просто потому, что там ей предложили долгожданную работу. Я рада за таганрогский театр, получивший яркую, талантливую актрису, но мне обидно за кинематограф, который ее «не заметил».

Одной из самых одаренных девочек на нашем курсе по праву считалась Ольга Григорьева. Но стандартные представления о «киногеничности» мешают, видимо, режиссуре увидеть в ней прекрасную, самобытную актрису, обладающую, для меня бесспорным, обаянием л и ч н о с т и. А ведь в кинематографе быть личностью — обязательное условие для актера.

Желание режиссуры иметь дело с актером опытным, апробированным, известным вполне понятно. Кинематограф имеет свои специфические сложности, он требует определенных навыков, опыта, и, действительно, возиться с новичком иным кажется делом слишком хлопотным. Опытный киноактер уже знает, как вести себя на крупном, среднем и общем плане, как, впервые встретившись со своим партнером на площадке, быстро и эффективно наладить творческий контакт, его не пугает, что в первый съемочный день снимается финальная сцена, он спокойно (насколько это вообще возможно) относится к тому, что целые куски его роли остаются в монтажной корзине... Некоторые театральные актеры и вовсе смотрят на кино как на отхожий промысел — их не очень волнует не только процесс съемок, но и конечный результат. Есть даже, говорят, такие актеры, которые не видели фильмов, в которых снимались...

Нельзя сбрасывать со счетов и, так сказать, социологический феномен участия в фильме известного актера. Его имя на афише привлекает зрителей, в чем непосредственно заинтересованы и режиссер и студия. Это так. И все же необходимо, пусть сначала в ролях второго плана, смелее использовать вгиковскую молодежь. Это необходимо самому актеру, чтобы приобрести опыт, необходимо студии, чтобы на деле узнать, «кто есть кто», необходимо всему нашему кинематографу, чтобы резерв молодых талантов превращался не в балласт, а в актив.

Говоря о том, какую большую роль играют в формировании молодого актера творческий коллектив и постоянная профессиональная занятость, нельзя снимать ответственность за собственную судьбу и с самого молодого человека. В 21—22 года (к моменту окончания института) ты можешь и должен разбираться в том, «что такое хорошо и что такое плохо». Ты можешь еще не знать всех своих возможностей, тебе еще предстоит открывать собственные пути в творчестве, но знать, зачем ты пришел в мир искусства и что хочешь сказать людям, ты просто обязан.

Я люблю кино именно за эту возможность утверждать нечто дорогое тебе как человеку, отвергать — чуждое. Люблю за возможность иметь свою тему, которая, проходя через все твои роли — комедийные, драматические, трагические, большие и малые,— неразрывно связана с тобой как с человеком, а в глазах зрителей с твоим лицом, твоей манерой говорить, молчать, слушать.

В театре, то ли из-за ограниченности зрительской аудитории, то ли потому, что театральный репертуар связан рамками определенных требований и возможностей, а может быть, в силу каких-то особых «магических» свойств самой природы актерского существования на сцене, в меньшей степени возможны эта стабильная связь актера и его темы, это слияние личности актера и всех его ролей в нечто целостное и нерасторжимое. Мы помним и ценим удачи актера — вершины его вдохновенного мастерства. В кино же мы можем даже не вспомнить в отдельности роли, сыгранные любимым актером, но стоит нам вызвать в памяти его лицо, его походку, голос, как причудливые пути наших ассоциаций тут же приведут нас к тому целостному представлению об актере, его творчестве, его теме, которое сформировалось у нас на просмотрах его фильмов. Мы вспоминаем л и ч н о с т ь человека, ставшего нам близким.

Такие актеры, вне зависимости от того, какой манеры игры, какого стиля они придерживаются, узнаваемы и любимы в любой роли. Они всегда современны, потому что в каждую работу вносят частицу собственной жизни, своих сегодняшних раздумий. Примером такой актрисы для меня всегда была и останется Лидия Петровна Сухаревская. Она играла в разных театрах, весьма отличных друг от друга по своим творческим устремлениям, снималась в разных ролях, у разных режиссеров. Но всегда оставалась самою собой. Ну, что общего у Линды в фильме «Мост перейти нельзя», Улыбышевой в «Звезде» (по Э. Казакевичу), графини Лидии Ивановны в «Анне Карениной», Эльзы во «Встрече на Эльбе» и Антонины Ивановны в телефильме «Жизнь сначала», поставленном по собственному сценарию актрисы? Я нарочно назвала здесь роли разных лет, разного рисунка и содержания. Были и другие роли: в «Поединке», «Суде чести», «Человеке № 217»... Наверняка многие видели далеко не все ее роли в кино и театре, я и сама не все видела, но достаточно произнести ее имя, как перед глазами встает облик открытого, деятельного, мудрого человека, с характерным хрипловатым и одновременно резким голосом, умным, ироничным выражением глаз... Облик Лидии Петровны Сухаревской.

И. Смоктуновский, Д. Банионис, Е. Лебедев — каждый из них не просто хороший актер, но крупная личность, несущая людям свет вечных, но всякий раз по-новому открываемых ими для себя и всех нас истин, так необходимых всем нам в круговерти повседневной жизни.

Актеры, названные мною, пришли в кино из театра. В театре они добились положения ведущих актеров, сыграли известные всем любителям их творчества роли, но именно кинематограф дал им возможность стать выразителями своего времени, только экран высветил в них нечто более значительное, нежели яркую актерскую индивидуальность.

Возможно, я пристрастна и наделяю искусство кино силою и достоинствами, коими оно не обладает? Но ведь одинаково дорог мне и театр. Театр, в котором только и можно осуществить то, что заложено от природы в каждом актере,— страсть к лицедейству.

Сыграть старуху молодой актрисе в кино невозможно да и не нужно. В театре же иной характер условности позволяет актерам максимально использовать прелесть внешнего перевоплощения. Стихия озорной, предельно условной игры, правила которой усвоены театральным зрителем, не может не привлечь актера, какое бы образование он ни получил — театральное или вгиковское.

А как хочется, да порою и просто необходимо профессиональному киноактеру хотя бы иногда, хотя бы изредка поработать в атмосфере общения со зрительным залом — ведь в кино мы разобщены со своим зрителем.

...При крупных кинофабриках существуют актерские студии. В Москве Театр-студия имеет свою сцену и регулярно выпускает спектакли. Но вряд ли эти внешние признаки дают ему право считаться цельным творческим коллективом — коллективом единомышленников, объединенных волей руководителя-режиссера в единый художественный организм. Да, похоже, москвичи на это и не претендуют. Слава богу, есть сцена, позволяющая не занятым в кино актерам как-то поддерживать профессиональную форму. В других городах, на других киностудиях и того нет.

Но разве организация на базе актерских студий постоянной труппы — это мог бы быть, скажем, телетеатр — связана с такими непреодолимыми трудностями, что перспективнейшее и для киностудий, и для телевидения, и для самих актеров дело никак не может сдвинуться с мертвой точки? Убеждена — зрители, творческая общественность городов, где расположены киностудии, приветствовали бы организацию телетеатров. Такие театры могли бы стать явлением культурной жизни наших крупнейших городов, у них была бы большая и благодарная аудитория.

Несколько слов хочу сказать о проблеме, одинаково волнующей всех актеров, снимающихся в кино, независимо от возраста и места работы. О проблеме взаимоотношений с режиссурой, проблеме выбора актера на роль. Складывается впечатление, что порой режиссеры и их помощники не актеров выбирают, а фотографии. Приходит ассистент в актерский отдел и начинает извлекать из ящиков актерской картотеки подходящие фото. Я не спорю — в кино важны какие-то определенные типажные характеристики. Но нельзя же подходить так обезличенно к тем, кому предстоит не просто отыграть определенную роль, а прожить на экране жизнь своего героя, облечь в собственную плоть и кровь характер придуманного сценаристом персонажа. Конечно, нужно доверять режиссеру — он ярче и полнее видит образ всего фильма в целом. Актер — лишь бусинка в ожерелье, но и он нуждается в доверии режиссера. Возможно, с фотографией работать легче, но с человеком, по-моему, благодарнее. Увлечение типажными данными приводит к стандартизации, к обезличиванию героя, к нивелированию зрительского вкуса. Отсюда и то впечатление однообразия и самоповторяемости от игры многих актеров, в особенности молодых, о которых так много и справедливо пишут критики.

Молодые более зависимы, менее разборчивы (это идет от желания сниматься как можно чаще). Молодой актер может быстро стать популярным, но очень скоро выясняется, что публика пресытилась его героем, он надоел ей, и тогда актер, чьи возможности даже не успели раскрыться по-настоящему, становится балластом. А он еще молод, он многое может, но он дискредитирован в глазах публики, а значит и в представлении большей части режиссеров. Такое — всегда большая личная трагедия, но не будем забывать и об общественной ценности одаренного человека.

Я не склонна при этом снимать с молодых, с себя в том числе, ответственность за творческий результат, за свою человеческую гражданскую позицию в искусстве.

Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что в актерских работах молодых в последние годы при всем разнообразии характеров сыгранных персонажей выявляется и некоторая тенденция к определенному их «облегчению». Актеры словно бы озабочены только одним — чтобы зритель узнал себя на экране. Конечно, «эффект узнавания» необходим, зритель должен поверить происходящему в фильме, но этим бесспорно необходимым качеством не должна, на мой взгляд, ограничиваться палитра актерского мастерства, сфера воздействия актера на зрителя.

Традиции русской актерской школы, продолженные и развитые лучшими представителями многонационального советского искусства, живущие и по сей день в творчестве наших старших товарищей, обязывают нас к более углубленному изучению характеров и действительности, к более активному вторжению в окружающую жизнь, к участию в том, что происходит вокруг нас, за границами сцены или экрана. «Эффекта участия» недостает как раз многим из нас.

Внешние данные, внешние характеристики (пусть даже и точные) подменяют зачастую глубины характеров наших героев.

Разные актеры по-разному идут к постижению образа. Я, к примеру, стараюсь нащупать нерв роли, понять, что за человек моя героиня, а уже потом придумываю конкретные черточки ее характера, проявляемые в зависимости от предлагаемых обстоятельств. Смоктуновский, я слышала, не мог играть Гамлета, пока не «нашел» его походку... Так что суть, видимо, не в том, какими путями идет актер к своему герою, и не в том, чтобы «умереть» в нем, а в том (в моем понимании, во всяком случае), чтобы найти в своей роли возможность выразить свою собственную позицию, свое «я». Творческая манера в моем представлении — не свод каких-то излюбленных приемов, не пристрастие к тому или иному гриму или отрицание оного вовсе, а умение и способность героя через разнообразие внешних характеристик персонажей, особенности их экранного или сценического бытия прочертить единую четкую линию собственных представлений о месте человека в обществе, о его гражданском долге. Я убеждена, что именно стремление художника к самовыражению разнообразит его собственное творчество, но в совокупности приводит к радостному всем нам, прекрасному разнообразию искусства. Не абстрактный, ложно понятый «современный стиль», а неповторимость индивидуальности во все времена интересна нам в творчестве художника.

Наверно, не все сказанное здесь будет поддержано моими товарищами, не во всем они со мной согласятся. Я и не претендовала на открытие каких-то неведомых истин, а просто поделилась тем, что волнует меня лично и, думаю, не только меня. Я рада, что мне представилась возможность написать об этом. Молодым необходима дискуссионная трибуна, и, может быть, журналу «Искусство кино» стоило бы открыть на своих страницах «Клуб молодых», где мы могли бы свободно и откровенно делиться своими мыслями друг с другом и с нашими старшими товарищами. Такие заочные встречи позволили бы время от времени подниматься над сутолокой наших рабочих будней, осмыслить пусть скромный пока собственный опыт, понять и определить степень и характер нашего участия в общем деле. Пусть выступят в нашем клубе режиссеры и операторы, художники и сценаристы... все те, кто решил посвятить себя искусству экрана.

Черкасов, тысячу раз Черкасов!

Сергей Цимбал

1

В наше время положительно нелегко судить об актере. Потому хотя бы, что любое суждение о нем проверяемо сегодня суровым зрительским опытом миллионов. В давние времена все обстояло иначе. Увидеть большого актера было не только истинной, ни с чем не сравнимой радостью, но и великой, если угодно, честью. Честью было увидеть Комиссаржевскую, увидеть несравненного Эрнесто Росси, посмотреть Людвига Барная. Честью было присутствовать при совершаемых на сцене чудесах перевоплощения, приобщиться к заветным тайнам театрального искусства и загадкам актерского таланта.

Подобное приобщение возвышало людей в собственных глазах, становилось важнейшим фактором их личной духовной биографии.

Потом обстоятельства круто изменились, и изменилась бесповоротно психология зрителей. На человека, который сказал бы в наше время горделиво — «я видел Черкасова»,— наши современники взглянули бы со снисходительным удивлением. Сегодняшнему человеку решительно ничего не сказали бы слова эти, ибо надо было бы оказаться в поистине необыкновенных обстоятельствах, чтобы никогда его не видеть — ни в одном фильме, ни в одном документальном кадре, ни на сцене, ни в кинотеатре, ни на экране телевизора. Право же, в этом была бы только самая малость преувеличения, если бы мы стали утверждать, что Черкасова видели не отдельные, удостоившиеся, избранные зрители, а целые зрительские поколения, сотни тысяч, миллионы зрителей.

На протяжении четырех десятилетий он прожил напряженную и страстную творческую жизнь, жизнь неутомимого и увлеченного труженика, политического деятеля, непосредственного участника бесчисленных дел, начинаний, свершений своего народа. Его действительно видели и знали не только как актера. Он появлялся в картинах, триумфально прошедших по всему земному шару, в бесконечно сменяющихся обличиях знаменитых исторических личностей и, вслед за ними, в кадрах кинематографической или телевизионной хроники, выступающим уже от собственного имени, а не от имени своих героев на разного рода конгрессах, съездах, собраниях. Люди навсегда запомнили его непременно действующим, настаивающим или напоминающим, живущим жизнью века, народа, партии.

Ему выпал и в самом деле удивительный удел — прожить свою жизнь сразу в нескольких измерениях: в прошлом и в настоящем, в обстоятельствах, отличавших наши общие будни, и в обстоятельствах, принадлежащих истории. При всем этом его связи со зрительской аудиторией неизменно оставались глубоко личными, согретыми живым человеческим доверием и теплом. Во всех бесчислен-

«Поэт и царь». Парикмахер Шарль — Н. Черкасов (слева)

ных своих ипостасях, как актер, как общественный деятель, как удивительный по своей душевной неистощимости художник, он был един и в этой редкой цельности своей оставался Черкасовым, прежде всего Черкасовым.

У него, в самом деле, сложились свои особые и доверительные отношения со временем. Печать времени лежала на всем, что он играл, на том, как он жил в искусстве, как говорил со своими современниками — возвышенно и просто, волнуясь и совершенно спокойно. Волнением и одновременно спокойствием были окрашены речи его героев, особенно тех, которые стремились вступить в прямое общение с потомками. Когда они ораторствовали, ораторствовал и сам Черкасов — он как бы выступал рядом с ними и вместе с ними превращался в «связного времен», которому рукой достать до Ледового побоища или до трудных годов Ивана Грозного, или до приправленных дымом гражданской войны первых, послереволюционных лет. Шагая из эпохи в эпоху, он оставался прежде всего актером времени, выразителем его сложностей и устремлений.

Он добился этого не просто талантливостью своей, не великолепной статью — и стать тоже требуется в искусстве актера,— а, можно сказать, характером своих внутренних художнических интересов, фанатическим стремлением сыграть г л а в н ы х л ю д е й э п о х и, людей, д е л а ю щ и х свое время, способных обуздать или поднять, или с наибольшей силой выразить его.

После его смерти была создана не вполне обычная лента «Рядом с другом». Фрагменты черкасовских ролей звучали здесь свежо, потому что свободно чередовались в ней с короткими и выразительными рассказами о Черкасове его друзей и сподвижников. Здесь не было и не могло быть места словам более или менее привычного зрительского восхищения — словам, которые, ничего не поделаешь, всегда беднее или мельче того, что испытывают люди, соприкасаясь с творчеством крупного художника. Зато здесь было нечто другое, продиктованное особенностями аналитического черкасовского таланта — бескорыстная попытка проникнуть в тайну актерских чар, которые чем-то разительно отличаются от чар всех других актеров-современников.

Недостойно и несправедливо было бы выделять и ставить на первое место одного актера, в какой-то мере принижая за его счет всех остальных. Разумеется, одной даже самой яркой актерской индивидуальностью не может быть охарактеризована целая театральная или кинематографическая эпоха. В актерских талантах, многозначных и разнообразных, недостатка у нас никогда не было. Стремительно, одна за другой, возникали и возникают у нас театральные и кинематографические личности, вместе с которыми в искусство наше входят новые идеи и новое содержание, новые жизненные проблемы и новые их решения. Мало ли имен можно было бы назвать сейчас, чтобы засвидетельствовать лишний раз тот факт, что Черкасов никогда не был одиноким

светилом на нашем необъятном театральном и кинематографическом небосклоне.

Но в чем-то бесконечно важном он все-таки был один. Ни в ком другом так естественно не слились его профессия и его высокое общественное признание. Ему не нужно было, по чьему-то точному выражению, даже разгримировываться для того, чтобы из актера превращаться в оратора, а из оратора в писателя,— дело, которому он был предан, было неделимо.

О нем написана не одна книга, и не одну книгу написал он сам. Его писательские опыты — «Записки советского актера», книга «В театре и в кино», адресованная детям и подросткам, и в особенности «Четвертый Дон-Кихот» — разительно отличаются от большинства актерских мемуаров. В них легко прочитывается неостывшая на протяжении всей его актерской жизни мечта о человеке, живущем возвышенной жизнью, поднимающемся над течением лет, достигшем высокой степени нравственной зрелости. Так же как в самых крупных своих ролях, он рассказывает в своих книгах о самом важном, о том, что всегда было для него высшей актерской целью. Рассказывая о своем артистическом прошлом, он обнаруживает удивительную цепкость памяти — невольно начинаешь думать, что не только он сам врезался в свое время, но и время врезалось в него.

Четыре его встречи с «рыцарем печального образа» — с Дон-Кихотом из оперы Массне, где юный Черкасов «дублировал» в одном из эпизодов самого Федора Ивановича Шаляпина, с Дон-Кихотом из озорного тюзовского спектакля, где театр по молодости лет довольно безжалостно высмеивал сервантесовского героя, с Дон-Кихотом из печальной пьесы Михаила Булгакова и, наконец, с Дон-Кихотом из картины Евгения Шварца — Григория Козинцева — как бы обозначают возмужание его романтической веры в человека. В четвертом черкасовском Дон-Кихоте для подшучивания и насмешки места уже не осталось. Боль за человека и страстная готовность служить людям делали серьезными самые нелепые выходки странствующего рыцаря, вносили героическую ноту в его заклинания: «Да здравствуют люди!», «А я говорю тебе, что верую в людей!» Большое счастье для актера выразить словами своего героя собственную веру. На долю Черкасова выпало это счастье, и не нужно думать, что оно было случайным. Черкасов пробивался к нему, желал его, и оно вознаградило его за долгий труд и поиск.

В книгах, принадлежащих перу его биографов или написанных им самим, названы и проанализированы все или почти все его работы. При этом возникает картина внутреннего развития актера — необыкновенно внушительная и своеобразная. Одной из первых ролей Черкасова была странная роль «водоросли» в постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко». Скрытый изображающим воду декоративным тюлем, юный мимист изгибался, вибрировал и трепетал в ней — не

Н. Черкасов исполняет танец Пата. Эстрадное представление

«Горячие денечки». Кика — Я. Жеймо, Колька Лошак — Н. Черкасов

то чтобы по всем правилам человеческой психологии, но и по всем правилам ботаники. Долгая и прихотливая дорога вела отсюда к будущим самым высоким завоеваниям актера.

Одной из последних в биографии актера стала роль академика Федора Алексеевича Дронова, возвысившегося перед лицом неотвратимого конца до мысли, что «все остается людям». Самые несходные герои входили в черкасовскую жизнь и уходили из нее — в гигантской панораме ролей, характеров, личностей и судеб человеческих,— неизменными оставались только воля, память, целеустремленность актера.

Черкасов был первоклассным мастером перевоплощения, и важное место в этом виртуозном его искусстве принадлежало избирательной наблюдательности, способности среди множества подробностей, характерных штрихов и деталей заметить те, которые характеризовали сущность его героев. При всем этом умение изменяться, становиться непохожим на самого себя никогда не увлекало артиста само по себе. Напротив, оно неизменно подчеркивало его вполне современную способность, не менее трудную, чем само перевоплощение,— способность оставаться самим собой. Отнюдь не в силу своей приверженности театральной теории Бертольта Брехта или вообще какой бы то ни было театральной теории, он естественно и легко о т ч у ж д а л с я от воплощаемых им характеров для того, чтобы говорить со сцены от своего собственного имени. Вместе с тем удивительно органично было его «вживание» в такие безотносительно разные роли, которые заставляли Черкасова каждый раз будто бы снова и снова начинать актерский поиск. В известном смысле он был универсален и, действительно, умел делать в искусстве многое — но непременно такое, что требовало его безоговорочного внутреннего согласия.

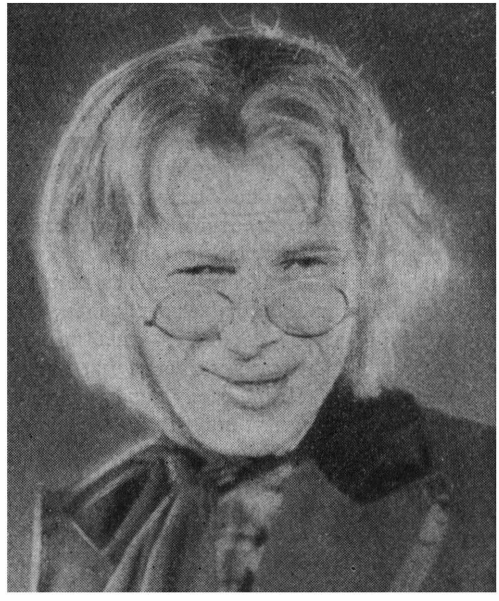
Он входил в доставшиеся ему роли столь энергично и решительно, с такой душевной отдачей и готовностью зажить новой жизнью, что ему ничего не стоило в иных случаях доказывать правоту своих героев и вне антуража, в котором этим героям по законам истории надлежало действовать. Много раз он поднимался на высокие общественные трибуны в образе профессора Полежаева и обращался к своим сегодняшним слушателям со словами, которые полувымышленный профессор произносил на заседании Петросовета: «Господа! Господа! Я не оговорился, нет... Я говорю вам «господа», рабочим и работницам, крестьянам и крестьянкам». Его вера в реальность, я бы сказал, в духовную реальность изображаемых им людей была безоговорочной; воля воплощаемых им героев и его собственная воля были слиты воедино.

Иные из его биографов придавали несколько преувеличенное значение тому факту, что в юности он выступал по преимуществу как мим или как актер-эксцентрик и что это обстоятельство само по себе долгое время освобождало его от необходимости «психологизировать» и «переживать». Его актерская

юность только внешне контрастировала с его актерской зрелостью, когда он по праву получил признание как один из первоклассных мастеров широчайшего ораторского, философского и психологического диапазона. На самом деле мысль о том, что его мимический талант и дар эксцентрика были далеки от сценического реализма, была опровергнута не только масштабом, но и характером его будущих актерских созданий. Правильнее было бы считать, что именно пластическое своеобразие актерского таланта Черкасова помогло его творчеству стать примером горячей и воинствующей актерской мысли и актерского самосознания, одним из самых ярких и предметных свидетельств философской напряженности, социальности и идейной бескомпромиссности нашего искусства.

Мысль о том, что его пластический аппарат был совершенен, и о том, что он был от начала и до конца актером перевоплощения, с поразительной и непринужденной точностью воссоздавшим перед нами внешне хорошо знакомых современных и исторических персонажей, прозвучала бы по отношению к любому другому актеру чересчур общо и банально. Однако, вспоминая Черкасова, о необыкновенно яркой портретной изобразительности его искусства нельзя не сказать особо. Пафосом портретного творчества были проникнуты самые разные его роли, причем в основе его усилий в этих ролях лежала неугомонная актерская любознательность, чувство благородное и плодотворное.

Он был Иваном Грозным — в кинематографе и в театре, царевичем Алексеем на экране и Петром в театре. По поводу этого последнего весьма парадоксального «совместительства» он высказал забавное предположение: может быть, благодаря его театральной работе над ролью Петра его царевичу Алексею удалось унаследовать от отца необходимую долю одержимости и упрямства, без которых трудно было бы понять и оправдать его участие в противопетровском заговоре. У черкасовского Алексея это упрямство гнездилось где-то внутри и поднималось на поверхность характера пугающим дрожанием губ и замутненным взглядом, в самой глубине которого мерцала глухая ненависть.



«Дети капитана Гранта». Паганель — Н. Черкасов

Великие люди целыми шеренгами выстраивались в его кинематографическом и театральном послужном списке. Все та же актерская любознательность, о которой было сказано выше, вела его навстречу Александру Невскому и Ивану Мичурину, Владимиру Маяковскому, Стасову, профессору Дюмон-Тери, под которым нетрудно было угадать Фредерика Жолио-Кюри. Самый соблазн перевоплощаться во всех этих людей, добиваться сходства был бы, по совести говоря, слишком поверхностным соблазном. Черкасова волновало другое: природа человеческой незаурядности, талант, характеризующий не только деятельность человека в какой-то определенной и конкретной сфере, а вообще его роль в судьбах человечества.

Тут было над чем поразмышлять, особенно если представить себе, как несходны были ха-

рактеры, которые оказались в поле черкасовского зрения. Поиски все новых и новых изобразительных средств здесь непременно должны были сочетаться с настойчивым и напряженным п о с т и ж е н и е м — постижением самой личности и ее удела. Черкасов прекрасно в е л с е б я в исторических ролях, но его пластика не только была сама по себе совершенна, но и безотказно следовала за мыслью актера — он сам деятельно и смело участвовал в решении самых сложных интеллектуальных и психологических задач, возникавших перед его героями,— вел на приступ войска в «Александре Невском», хитрил и притворялся в «Петре», слушал и присматривался, размышлял и изучал собеседников в ролях Горького и Стасова. Его жесты, можно сказать, стремились быть оттенками произносимых им слов, его движения во многих случаях прочитывались, как знаки препинания, расставленные в его размышлениях.

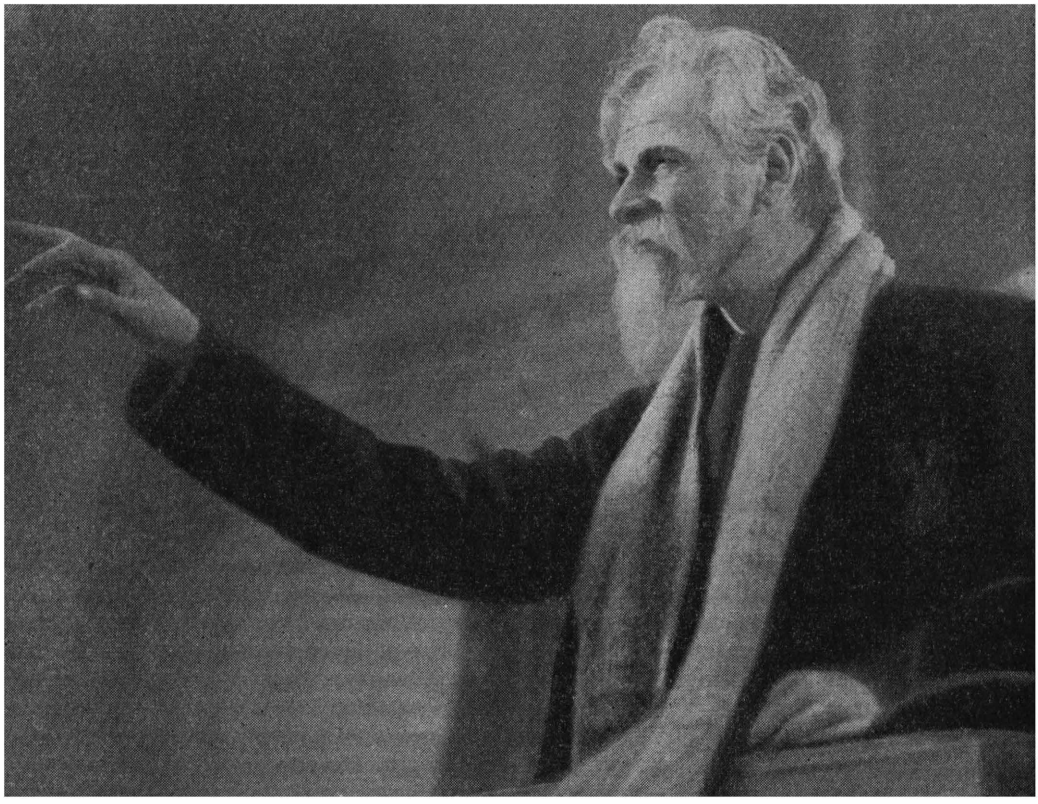
На протяжении всей своей творческой жизни Черкасов не один раз испытывал свое актерское постоянство и одновременно свою актерскую независимость. На него сравнительно мало влияли предшественники по тем или иным ролям, а во многих случаях у него вообще не оказывалось предшественников — никто до него не играл ни Стасова, ни Горького, ни Александра Невского. Случалось так, что он по нескольку раз исполнял одни и те же роли, изображал одних и тех же людей, но сами отношения между его героями не всегда были гладкими и простыми. В каждом новом случае он сам как бы по-новому открывался своим героям, и это звучит, конечно, не совсем привычно. Ведь не актер должен открываться своим героям, а герои — актеру. Но в биографии Черкасова все происходило по-другому. Его отношение к воплощаемым им личностям было таким активным, таким, я бы сказал, личным, что для успеха дела необходимо было согласие его героев на воплощение их именно Черкасовым.

Каждая или почти каждая новая роль оказывалась для него в немалой степени открытием самого себя, свидетельством собственного возмужания. С этой точки зрения его Иван Грозный в кино не был похож на его Ивана Грозного в театре. Из спектаклей в фильмы переходил своей характерной походкой сосредоточенный, сутуловатый, вечно размышляющий Максим Горький, оглядывался, щурясь, и обязательно обнаруживал что-то такое, чего прежде в нем не было. Создаваемые Черкасовым портреты в силу самой внутренней своей подвижности и гибкости никогда не были окончательными портретами. Всегда можно было ждать, что актер откроет в своих героях что-то новое, важное и поучительное.

Творческая биография Черкасова, подобно многим другим творческим биографиям современных актеров, напрочь опровергает версию о некоем непреложном разделении актерской профессии на профессию театральную и профессию кинематографическую. Не утверждая, что это верно в любом случае, можно все же сказать, что, когда речь идет о крупных артистических индивидуальностях, водораздел исчезает. Черкасов как раз был актером в широком и универсальном значении этого слова. В его Осипе из «Ревизора» или Варлааме из «Бориса Годунова» была кинематографическая рельефность и завершенность, а в его царевиче Алексее или в Иване Грозном — бурная театральная экспрессия. Именно в широте своей профессии, в ее всеобъемлющей человечности, в ее неисчерпаемых и непрерывно обновляющихся внутренних возможностях он находил опору своим актерским исканиям и исследованиям, своему неслабеющему стремлению видеть, узнавать и осваивать окружающую действительность.

2

Человек, искусство которого могло служить образцом безупречного профессионализма, начинал свою актерскую жизнь как неисправимый дилетант. Надо сказать в оправдание Черкасова — если только его «дилетантизм» нуждается в оправдании,— что в пору его артистической юности как дилетанты начинали свою жизнь в искусстве многие. Время было таким бурным, таким требовательным и торопливым, что за многое, хочешь не хо-

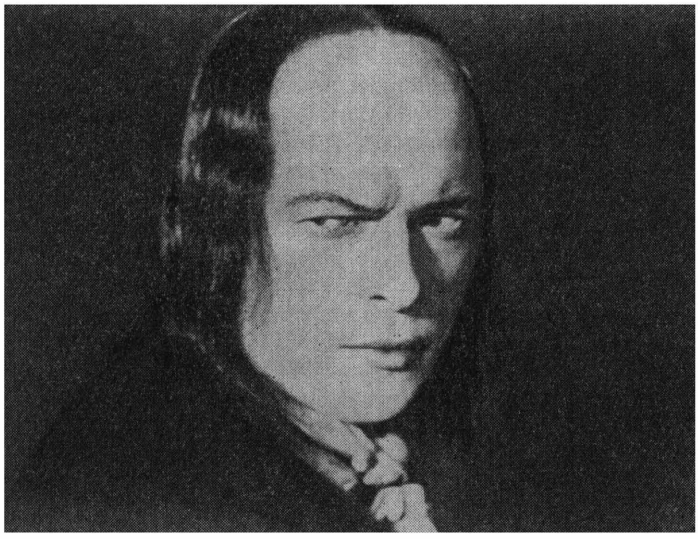


«Депутат Балтики». Полежаев — Н. Черкасов

чешь, приходилось браться без достаточной подготовки. Некогда было, если говорить по большому счету, не только готовиться к тому, что предстояло сделать, но и выбирать — выбирать жизненные поприща и пути, дело своей жизни, профессию, будущее. Все это в жизнь многих людей входило явочным порядком, само собой и тем не менее входило навсегда.

Актерский склад Черкасова правильнее всего было бы назвать публицистическим складом — его влекла открытая ораторская интонация, возможность соединять в своих выступлениях насущные требования времени и правду истории, психологическую многоцветность речи и прямоту постановки глобальных вопросов человеческой жизни. Это, можно сказать, единственный в своем роде случай, но ораторская энергия давала о себе знать в речах его героев даже тогда, когда никаких условий для ораторства не было. Она была в его художественной натуре одной из граней актерского темперамента. Чтобы понять эту сторону его индивидуальности, опять-таки следует обратиться к его юности.

Еще до того, как Черкасов выбрал актерскую дорогу, выбрал в современном значении этого слова, жизнь уже успела пометить его как актера. Начинающих актеров различают по ролям, которые им когда-нибудь придется играть,— будет это, условно говоря, Хлестаков или Чацкий, Несчастливцев или Аркашка. По отношению к Черкасову подобные



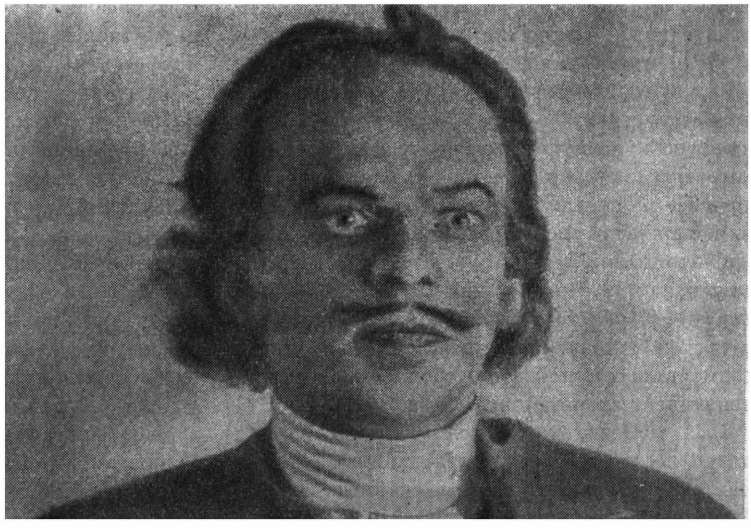
«Петр Первый». Алексей — Н. Черкасов

прогнозы были невозможны. Все или почти все, что он в юности делал, выходило, как говорится, за пределы актерской номенклатуры. Роли, которые ему приходилось исполнять, были наспех сочинены временем, но в каком-то смысле — у времени были свои законы — они могли считаться главными.

В инсценированном плакате, созданном на громадной сцене бывш. Мариинского театра, он изображал символического «Рабочего» в синей спецовке, с огромным бутафорским молотом в руке — было что-то условное в его пластическом мышлении, помогавшее ему превращать себя в живой графический рисунок. В знаменитой массовой инсценировке, осуществленной на Дворцовой площади Петрограда — «Взятие Зимнего»,— он изображал царского министра-бюрократа, фигуру, что и говорить, весьма неприглядную и отталкивающую, возникавшую над площадью под издевательски-восторженное улюлюканье и свист зрителей. Живые плакаты подобного рода пользовались огромным успехом, и Черкасов, можно сказать, рано испытал сладость зрительских оваций.

Новизна условий, в которых актеру приходилось решать поставленные перед ним задачи, обусловливала импровизационный по самой сути характер его сценических действий. Великолепно выдумывал он сам, выдумывали, можно сказать, его ноги и руки, вся его фигура, вызывавшая ощущение ожившей, задвигавшейся, растревоженной графики Д. Моора или Дени. Линии — неестественно искривившиеся, причудливые, как будто нарисованные и тем не менее совершенно живые, ошеломляющие своим универсальным сходством с жизнью. Апофеозом этой графичности черкасовского искусства был долговязый, немыслимый Пат, который растерянно, жалостно поглядывал на своего неразлучного спутника — Паташона (Борис Чирков).

В мемуарах Г. М. Мичурина, одного из артистов только что родившегося в ту пору Большого драматического театра, рассказывается о примечательном эпизоде постановки драмы Марии Левберг «Дантон». Действие одной из массовых сцен спектакля происходило на небольшой парижской площади, где перед расшумевшимися парижанами должен был появиться озорной мальчишка-газетчик. На протяжении буквально нескольких отпущенных ему театральных мгновений он должен был успеть исполнить лихую, задиристую песенку и сплясать головоломный и зажигательный танец. Найти исполнителя для этой



«Петр Первый». Спектакль Ленинградского академического театра драмы имени Пушкина. Петр—Н. Черкасов

роли было не так-то просто, и решено было устроить с этой целью нечто вроде доморощенного конкурса.

Победителем конкурса стал долговязый, несуразный, но очень уж выразительный паренек с длинными, путающимися руками и ногами, с чуть насупленным выражением лица и пристальным, раздумчивым и упрямым взглядом.

«Паренек, — пишет Мичурин, — хоть и казался переростком, исполнил песенку озорно и поразительно музыкально, продемонстрировав буквально обезьянью гибкость и сопровождая пение такими ужимками, что вызвал настоящий восторг нашей «приемной комиссии». Фамилия этого Гавроша была Черкасов...»

Об этом эпизоде черкасовской актерской биографии есть смысл вспомнить не потому, что он эффектно связывается с будущими триумфами всемирно известного актера. Дело обстоит как раз наоборот! Первые эпизодические роли-номера или роли-аттракционы дают вполне реальное представление о сложности и извилистости артистического пути, пройденного будущим профессором Полежаевым, царевичем Алексеем, Иваном Грозным, Александром Невским.

Точно так же изобретательность, изощренность, виртуозность, с которыми Черкасов работал над бессловесными ролями в оперных спектаклях, свидетельствуют о том, что с ними, с этими ролями и эпизодами, связана не предыстория, а уже сама история Черкасова как художника, как актера, который безбоязненно выбирал свой собственный путь в искусстве. Он очень охотно брался за бессловесные и как будто лишенные подлинного человеческого содержания роли. С радостью он выступал в иных очень уж коротких сценических эпизодах, в которых, казалось бы, было немыслимо прожить даже самый короткий отрезок человеческой жизни. Но фантазия актера приходила в бурное движение, подробности и детали оказывались под рукой, и актер становился первым драматургом своих собственных ролей.

Такого рода сочинительство было, вероятно, соблазнительно, хотя едва ли оно могло принести с собой серьезное творческое удовлетворение. Гораздо увереннее он почувствовал себя после того, как получил первые роли в немом кинематографе. Здесь он понял, что бессловесное искусство вовсе не то же самое, что искусство, лишенное мысли и внутренней сложности. Одна-две точно переданные позы

или несколько коротких, но предельно выразительных движений способны были — в роли парикмахера Шарля из картины «Поэт и царь» или Клоуна из фильма «Его превосходство» — рассказать не такую уж простую и ровную человеческую судьбу. Витиеватый, жеманный или полный душевной тревоги жест или округленный, танцующий или нарочито медленный шаг — а за ними жизненный выбор, позиция, может быть, даже взгляд на мир. Во всем этом была беспощадная пластическая точность. Именно точность в широком значении этого слова на долгие годы стала важнейшей особенностью его художественных решений.

Был момент, когда юному мимисту, еще нигде не учившемуся и нещадно эксплуатировавшему свои природные данные, можно было наиболее естественным образом решить свою судьбу — ему открылся путь в актерскую школу гораздо раньше, чем он в действительности пришел в нее. Но творческий удел безымянного актера — сочинителя своих ролей, таинственным образом совмещающего в своем положении все привилегии безответного сценического аксессуара и драматурга, единоличного творца создаваемых им характеров, казался ему поистине счастливым уделом — ничего большего он как будто не желал.

Черкасов был поглощен трудностями, которые сам же обнаруживал. Его ни при каких обстоятельствах не устраивало повторение того, что уже было кем-то сделано,— в каждой из ролей он жил в полную меру своего художественного воображения и своей художественной памяти. Природа одарила его великолепным по своей целеустремленности и проницательности вниманием. Зрители могли быть благодарны ему за то, что многое из того, что проходило мимо и ускользало от них, осмысливалось и объяснялось его пластическим искусством. В любой из самых скромных его работ — и в театре и в кинематографе — не было и не могло быть места механическому отыгрышу, повторению однажды уже открытого и найденного. Он любил говорить, что в искусстве все делается в п е р в ы й р а з. Ему возразили однажды: о каком «первом разе» может идти речь, когда мы говорим о профессионале, повторяющем одно и то же в десятках и сотнях представлений. В ответ на это он рассказал притчу: «В который уж раз поднимается человек по горной тропе. Тропа эта известна ему наизусть, но она не становится от этого менее крутой и узкой. Каждый раз, когда человек идет по ней, он испытывает заново давно испытанные трудности. Но ведь зато и радость он испытывает каждый раз новую и мир, который открывается ему каждый раз, — это новый, как будто еще неизведанный им мир».

Уже сыграв несколько заметных ролей в кинематографе — в том числе бесхитростную роль эдакого современного недоросля Кольки Лошака из «Горячих денечков»,— перепробовав себя в самых разных планах, он продолжал твердо верить: подлинное искусство каждый раз требует новых усилий от художника, но эти новые усилия непременно вознаграждаются новизной открытий и постижений. За каждую работу, даже за такую, какую он мог бы сделать и без серьезной затраты душевных сил, он брался как за нечто очень важное и ответственное. В этом смысле даже выступления в случайных эстрадных концертах, участие в спектаклях театра комсомольской оперетты «Комсоглаз» работали, можно сказать, на будущего, на г л а в н о г о Черкасова.

Вслед за целой серией театральных и кинематографических ролей, исполненных им в первой половине тридцатых годов, в которых успех был достигнут не только талантом, но и присущим Черкасову высоким чувством актерской ответственности, вслед за выразительно сыгранными им «белогвардейцами», «фашистами», «студентами» — далеко не все из черкасовских персонажей успевали обзавестись в картинах именами и фамилиями,— вслед за знаменитым Паганелем, любимцем детворы нескольких поколений, явился профессор Полежаев, которому суждено было совершить настоящий переворот в артистической жизни Черкасова. Дело тут было не в славе, которую ему принесла эта роль,— слава, вероятно, и прежде маячила ему,—

а в определении особого места, которое ему предстояло занять в искусстве и в духовной жизни своего поколения.

В Черкасове, повторяю, и раньше угадывалось большое дарование. Его называли «блестящим эксцентриком», «незаурядным характерным актером», «прекрасным комиком», но мало кто подозревал, что в самой его эксцентрике и комедийной изобретательности таится предельно сконцентрированная и только до поры до времени молчащая драматическая сила. Его палитра не использовалась до конца или использовалась, скажем прямо, не по назначению, не в меру ее действительного богатства. В этом нет ничего удивительного. Художник, выступающий в любой сфере, не может выразить себя до конца прежде, чем встретится с отвечающим его творческим устремлениям жизненным содержанием.

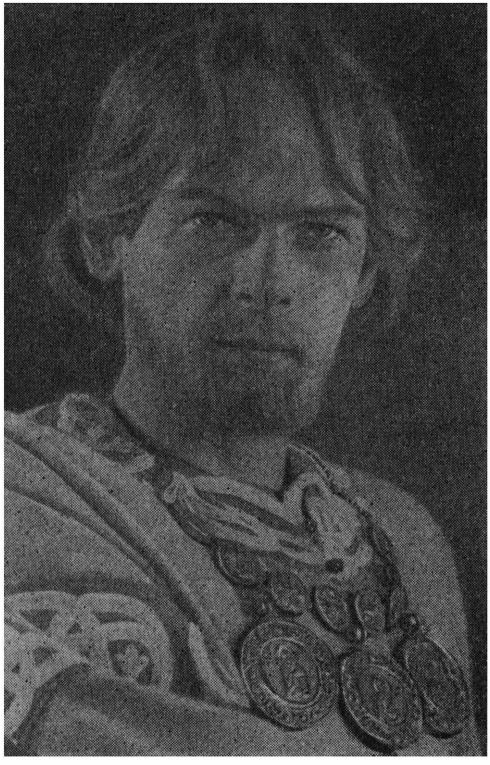
Молодым актерам часто приходится напоминать: многое в их творческой судьбе зависит от их собственной веры в себя, от их артистической инициативы и, если угодно, душевной твердости. Мало ли что может поколебать эту зыбкую и ранимую веру в себя — нужно уметь противостоять любым превратностям. Черкасов вспоминает в своих «Записках советского актера» формулу, которую он выработал в себе по отношению к роли Полежаева: «Хочу и могу, должен и буду играть эту роль».

«Ленин в 1918 году». В. И. Ленин — Б. Щукин, А. М. Горький — Н. Черкасов

В известном смысле приправленная апломбом, но вполне себя оправдавшая формула осталась для него путеводной во всех крупных его актерских испытаниях.

История борьбы молодого актера — ему было тогда тридцать два года — за роль семидесятипятилетнего ученого, человека с огромным научным и житейским опытом, давно уже стала кинематографической легендой. В ней как бы получила свое отражение принципиальная и полностью оправданная новизна позиции советского художника, стремящегося к осуществлению своего бесконечно важного, на его взгляд, своевременного и неотложного замысла. Новый смысл приобретают в подобном волеизъявлении актера издавна бытующие и явно ложные представления о благородной скромности (или, может быть, наоборот, о неспособности актера оценить по достоинству свои внутренние силы) или об актерской амбиции, противовесом которой становится ничем не оправданное актерское безличие.

«Александр Невский». Александр Невский — Н. Черкасов



С этой точки зрения, настойчивость Черкасова, решимость, с которой он отбросил предрассудки ложной скромности, мужество, с которым вступил в ответственное творческое сражение, сохранят свою поучительность на долгие времена. Все дело в том, что Черкасов боролся за роль Полежаева не только будучи уверенным в своем праве на нее — такая уверенность мало чего стоила бы, если бы актер уже не был полностью подготовлен к роли, если бы не знал уже точно, что ему надо будет в ней делать. Убежденность актера была помножена на конкретное знание — знание того, как будет говорить, ходить, сердиться, думать, соглашаться и возражать его будущий Полежаев. «Каждое полежаевское слово, — признался как-то Черкасов, — уже звучало в те дни во мне. Как будто сама собой, помимо моей воли, родилась полежаевская манера говорить — необыкновенно чисто и звонко и одновременно едва заметно шамкая, чуть шлепая словами».

Теперь уже неловко повторять, что Полежаев был открытием. Но ведь истинное открытие — именно потому и открытие, что его новизна неисчерпаема и охватываемое им пространство безгранично.

Мудрость и озорство, опыт и юношеская дерзость не потому сплавились в полежаевском характере воедино, что такое соединение оказалось актерски выгодным, а потому, что только в таком причудливом соединении можно было найти настоящее объяснение этому характеру. Черкасов сыграл подлинно творческого человека, в котором деятельное, созидательное начало сильнее возраста и мудрее уже накопленного опыта. Потому-то черкасовский Полежаев и предстал нам много моложе себя самого, человека, сама мудрость которого обладает высшим преимуществом: она простодушна, доверчива, чиста и при всем том бескомпромиссна.

В Полежаеве из «Депутата Балтики» не было и тени той узаконенности и окончательности, которые бывают свойственны людям, уже успевшим получить широкое признание. Он был весь во внутреннем движении, которое всегда требовательно, всегда непроизвольно и очень редко согласуется с поверхностными, но прочными и распространенными представлениями о людях мысли. Банальности начинаются там, где кончается воображение. У Черкасова хватило фантазии для того, чтобы приблизиться к подлинному представлению о большом ученом.

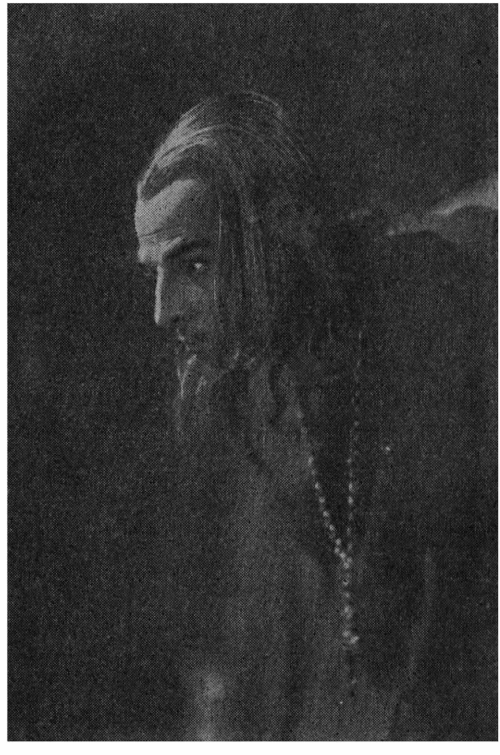
Кабинетности, книжности в нем не было ни на грош, и именно поэтому легко было поверить в то, что он первооткрыватель, что не из одних только внушительных фолиантов, а из живой, стремительной и требовательной жизни почерпнута его дерзостная наука. Как всегда в таких случаях бывает, какие-то устаревшие, как бы исчерпавшие себя представления о вещах скорее всего бессознательно, но решительно разрушались актером. В такой же степени подсознательно новые представления подсказывались им зрителям.

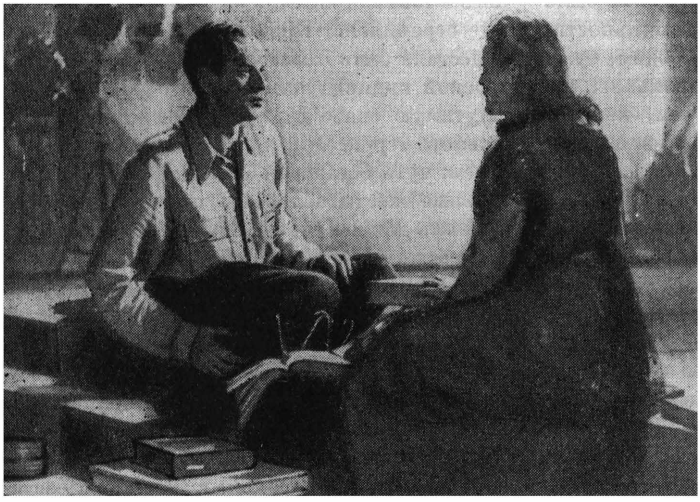
После выпуска картины «Депутат Балтики», тридцать семь лет назад, профессор Полежаев поднялся и на театральные подмостки. Его играли многие яркие и крупные актеры — Александр Крамов и Вагарш Вагаршян, Константин Зубов и Александр Жуков, Юрий Кольцов и Сергей Юрский. Каждый из них нашел, конечно, нечто свое в образе старого профессора, но ни один не прошел мимо того творческого о б ъ я с н е н и я, которое было дано ему именно Черкасовым. Суть этого объяснения состояла в том, что покоряющая духовность Полежаева, его демократизм истинного ученого, его глубинная связь с народной революцией сделали его человеком в полном смысле слова независимым. Независимым и, стало быть, непринужденным, раскованным, до конца верным самому себе и в этой верности своей заслуживающим большого человеческого уважения.

Может быть, впервые в актерской жизни Черкасова его пластическое мастерство, накопленное еще в ранней молодости, раскрылось в такой степени, в какой он издавна к этому стремился. Пресловутая характерность перестала быть самостоятельной приметой актерской индивидуальности и обрела видимую ощутимую связь с внутренней жизнью воплощаемого героя. Многое навсегда запомнилось в нем: чуть бегающая походка, слегка назидательные жесты человека, привыкшего учить, резкость движений, по поводу которой можно было быть уверенным, что она точно отражает ритм его размышлений. Все, к чему приучила Полежаева долгая жизнь искателя и исследователя, вполне естественно сочеталось в нем с поразительно тонко переданной актером душевной застенчивостью, отвращением к наигрышу и позе.

Бывает так, что, ярко сыграв роль, актер остается на долгое время в плену у завоеван-

«Иван Грозный». Иван Грозный — Н. Черкасов





«Весна». Громов, кинорежиссер — Н. Черкасов, Никитина — Л. Орлова

ного им успеха. Печать достигнутого ложится на все последующие его работы и в какой-то мере приостанавливает его развитие. В жизни и судьбе Черкасова роль Полежаева произвела обратное действие. Она окрылила актера, обострила его дар перевоплощения, помогла обратиться к новым и трудным творческим задачам. Даже в тех ролях, которые довелось ему сыграть через десять с лишним лет после роли Полежаева, он ни в какой мере не повторил свой прошлый успех. Поучительным и необыкновенно интересным оказалось в этом отношении исполнение им роли Ивана Владимировича Мичурина из пьесы Александра Довженко «Жизнь в цвету». Опасность для повторения была очевидная: снова пришлось ему воплощать образ большого ученого, снова — человека с нелегким характером, прожившего трудную и доблестную жизнь в науке. Но опасность эта была чисто внешняя. Когда дело дошло до натуры нового черкасовского героя, оказалось, что с Полежаевым у него нет ничего общего. Общее возникает у разных театральных и кинематографических героев раньше всего там, где игнорируется человеческая неповторимость, где актеры довольствуются в своей работе приблизительным и кажущимся.

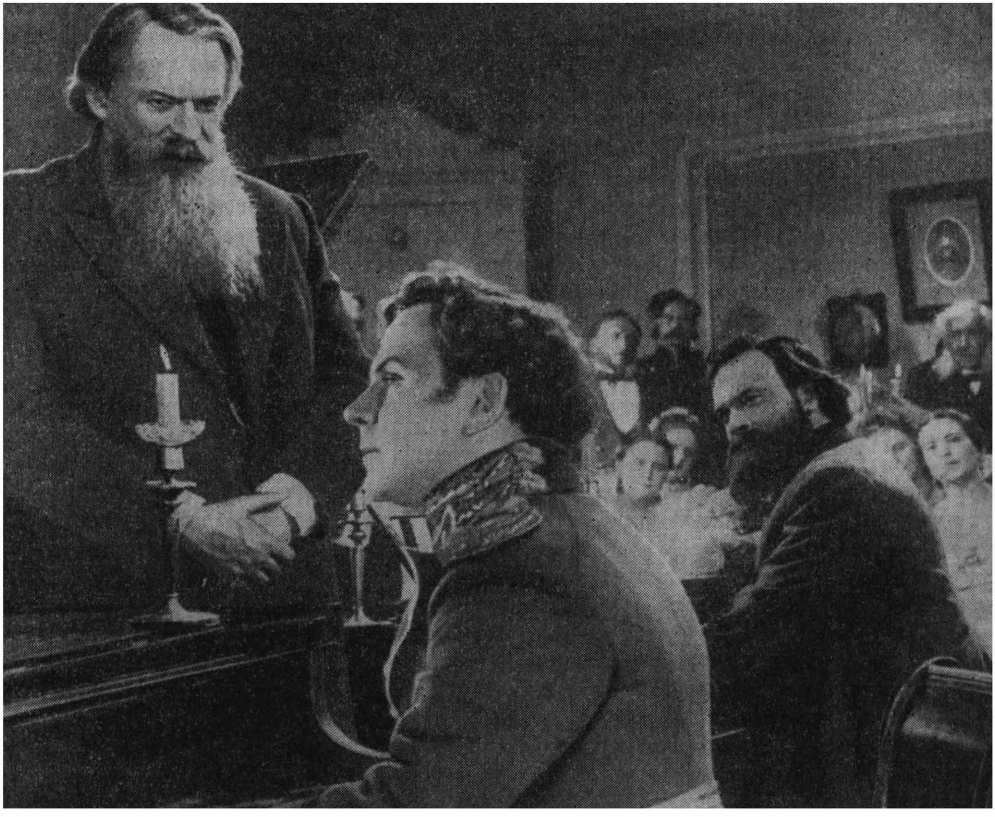
После роли Полежаева Черкасов не остановился в своем развитии, а продолжил творческий поиск и притом одновременно в разных направлениях. Переходя из роли в роль, из характера в характер, он все энергичнее стремился к тому, чтобы решать задачи новые и каждой работой вносить реальный вклад в идейно-нравственную жизнь своих современников.

3

В решении этой задачи он был рядом с крупнейшими режиссерами своего времени — от открывших его в «Депутате Балтики» Александра Зархи и Иосифа Хейфица и до Сергея Эйзенштейна, Владимира Петрова, Григория Козинцева. Наивной и, как мне кажется, бессмысленной была бы попытка прочертить некую сквозную тему в творчестве Черкасова — разные обстоятельства, на которые едва ли мог он сам влиять, обращали его то к одним, то к другим явлениям жизни, характерам и человеческим типам. Одно только можно сказать с уверенностью — ему посчастливилось работать на главных направлениях нашего кинематографического развития и связать свое имя с наиболее характерными его тенденциями.

Нельзя забывать о том, что у каждого актера складываются свои собственные отношения с режиссерами, вырабатывается особая внутренняя связь и вполне индивидуальные формы взаимовлияния. Во многих случаях черкасовский талант непосредственно способствовал формированию сложных и смелых режиссерских замыслов, в других ему суждено было превращать задуманное в реальное, удостоверять его своей собственной фантазией. Черкасов умел думать вместе с режиссерами, вместе с ними углубляться в материал, привлекать в помощь режиссерским построениям собственное пластическое воображение. Так было с работой Эйзенштейна над двумя сериями «Ивана Грозного». Грозный проживал в картинах долгую, изменчивую, иногда захватывающую его, а иногда исподволь разрушающую его жизнь. Образ развивался сложно и многозначно, представал в разных психологических ракурсах. Режиссер настойчиво и успешно добивался от Черкасова своеобразной «стереофонии» характера, той меры сложности его, без которой непременно пострадал бы историзм картины. В конечном счете здесь действительно возникало ощущение того огромного психологического и нравственного пространства, в котором просматриваются не только самые разные грани характера, но и все рубежи его трудного становления.

«Мусоргский». Стасов — Н. Черкасов, Мусоргский — А. Борисов, Балакирев — В. Балашов



«Счастливого плавания». Левашов — Н. Черкасов

Как, может быть, нигде, проявил себя в Грозном динамический талант актера, не только внешняя — о ней было известно давно,—но и внутренняя подвижность. Черкасов обнаружил в роли поразительный дар мгновенных переходов от надменного, как бы продуманного тщательно самим царем величия к разнузданному гневу, от покоя и мудрости к неукротимой душевной страсти. Черкасову удавалось самое трудное: его Грозный был государственным человеком не по своей внешней многозначительности — такая внешняя многозначительность доступна даже поверхностным актерам,— а по той внутренней озабоченности, с которой он принимал решения, появлялся перед людьми, гневался и брал себя в руки.

Черкасов — Грозный был не просто противоречив, а многоцветен; в нем как бы умещалось, сталкивалось друг с другом многое, и нетрудно догадаться, что в этом жестоком кипении согласия быть не могло. Сложность человеческая не может быть достоинством или недостатком — она всегда бремя. Справляются с этим бременем только очень сильные и очень целеустремленные люди, маниакально уверовавшие, подобно Ивану, в свою изначальную правоту. Эту веру как раз и играл Черкасов.

Одержимость царя удостоверялась, в этом нет ничего парадоксального, мучительными приступами внутренней слабости и разочарования. Здесь была и высокая риторика, порожденная холодным расчетом, и стихийность, внезапность, случайность жестов и движений — сочетание, особо доступное поразительной черкасовской пластике.

Верный долгу перевоплощения, Черкасов играл роли, которым не просто было бы дать более или менее общее объяснение. Тут не могло быть ни сюжетных, ни исторических, ни идейно-нравственных параллелей. Но невозможно уйти от мысли о том, что людей совершенно разного эмоционального и интеллектуального склада, людей глубокого душевного покоя и людей, охваченных смятением и разочарованием, заставлявших глубоко верить в жизнь и разрушавших эту веру, играл один и тот же актер. По-видимому, общим в том, что он делал, в том, что играл, и в том, что исследовал, была только его собственная живая и страстная художническая позиция.

Разные изобразительные решения понадобились Черкасову при исполнении роли Романа Валериановича Хлудова из «Бега» Михаила Булгакова и роли Федора Алексеевича Дронова из драмы С. Алешина «Все остается людям» и картины с тем же названием. Нигде не пересеклись жизненные пути этих людей, негде им было бы встретиться, но волей актера они вступили друг с другом в яростный философский спор. Один подал голос из прошлого, из далей гражданской войны, другой выступил как наш современник. Белогвардеец Хлудов, в сущности говоря, прожил всю жизнь в волчьем одиночестве. Будучи человеком умным и незаурядным, он защищал в этом мире одного себя, свои предрассудки и свои заблуждения.

Он пожал то, что посеял. Жизнь повернулась к нему своей самой уродливой стороной, и он так и не понял, что поворотом этим обязан только самому себе. Теперь, глядя на картину своих разрушенных иллюзий, своей раздавленной веры, он должен был бы понять, что жизнь оказалась по отношению к нему столь жестокой именно потому, что ему, Хлудову, она ничем не была обязана.

Самой сильной в исполнении Черкасова сцене из «Бега», действие которой происходит «на неизвестной и большой станции», Михаил Булгаков предпослал горький и трагический эпиграф: «...Сны мои становятся все тяжелее...» Мрачная белогвардейская эпопея подошла к концу. Под ударами войск Михаила Фрунзе отступают хлудовские части.

Окаменевший от всего происходящего, вытянувшийся во весь свой нелепый рост, сидит Хлудов — Черкасов. Голос его, как и его туловище, окаменел, и он произносит какие-то более или менее естественные слова, без интонаций, механически, не вкладывая в них ни капли собственной жизни: «В чем дело? В чем дело?» — и какие-то странные, безнадежные метафоры: «Бронепоезд параличом разбило. С палкой ходит бронепоезд, а пройти не может».

Свои слова Хлудов произносил в настоящем времени, а чувство возникало такое, будто настоящего времени в его сознании уже не существует.

Странное дело — он возмущался, подавал какие-то саркастические реплики, смотрел пристально в одну точку, повторял бессмысленно: «Никто нас не любит, никто» — или еще более отчаянно: «Без любви ничего не сделаешь на войне» — и все это и впрямь было похоже на те самые «сны», в форме которых написана вся пьеса. Впоследствии явится на свет другой Хлудов, созданный в кинематографической версии другим актером. Нет смысла сопоставлять их, мне только кажется, что тот, другой, оставался все время в конкретном сюжете, в тяжелых жизненных ситуациях, в то время как черкасовский жил в огромной трагической эпохе, внутри мощного исторического катаклизма.

Черкасов высоко поднял Хлудова для того, чтобы показать ему самому и всем нам всю меру его исторического заблуждения. В Федоре Алексеевиче Дронове — в противовес Хлудову — он показал всю силу его исторической нравственной правоты, правоты человека, нашедшего высшую цель жизни и сделавшего эту прекрасную цель настоящей реальностью.

Н. Черкасов и Е. Мравинский

Н. Черкасов на «Ленфильме»

О Дронове говорят: «Только и живет надеждой увидеть плоды своих трудов. В этой работе для него все». В подобных суждениях независимо от желания людей, произносящих эти слова, есть и оттенок прозаического недоумения — бывают же чудаки, придающие такое значение своему труду, — и даже иронии. Но подобная ирония без всяких усилий развенчивалась Дроновым — Черкасовым. В разговоре со священником Серафимом Николаевичем, происходящем незадолго до смерти Дронова, он произносит чуть декларативные, но очень важные слова: «Человек должен знать — после смерти он живет только тем, что сделал»... Это придает более точный смысл тому, что о нем говорили другие.

О черкасовском Дронове можно было бы сказать, что он был чуть декламационен, что он унаследовал от своего создателя ораторский нерв — едва ли, однако, все это прозвучало бы обоснованным упреком. В конце концов, герои не могут не походить на создавших их актеров.

Что же касается Черкасова, то герои его, навсегда оставшиеся в истории театра и кинематографа, ораторствовали не потому, что находились на трибуне или поднимались на кафедру, а потому, что весь смысл их появления в искусстве в том и заключался, чтобы словом и гневом, словом и правдой, словом и пониманием участвовать в борьбе за социалистическую человечность.

Главное дело его жизни

Ю. Толубеев

Четверть века — с момента моего прихода в Ленинградский театр драмы имени Пушкина и до последних дней жизни Николая Черкасова — я играл с ним на одной сцене. Я видел все его роли в театре, следил за его кинематографическими работами. Мы встречались на заседаниях правления Ленинградского отделения ВТО, на репетициях, на киноплощадке, в домашней обстановке. Я имел счастье быть его товарищем.

Благодарю судьбу за то, что мне довелось работать бок о бок с великим артистом...

Впервые я встретился с ним в работе «голосами»... Когда начались съемки «Депутата Балтики», А. Зархи и И. Хейфиц пригласили меня на роль матроса Куприянова. Но я был занят в другом фильме и не мог принять приглашение. Роль досталась А. Мельникову. Но голос его не вполне соответствовал облику балтийского матроса, каким его задумали режиссеры, и по окончании съемок они обратились ко мне с просьбой озвучить роль. Так «заочно» состоялась наша первая с Черкасовым встреча.

В театре я играл с Черкасовым в «Жизни в цвету» А. Довженко, в «Ревизоре», в «Беге» М. Булгакова.

Не помню случая, когда бы он пришел на репетиции «пустым». Всегда приносил он в репетиционный зал «заготовки» реплик, мизансцен, варианты, пробы — плоды домашних раздумий над ролью. И было както совестно пребывать при нем в состоянии творческой инертности.

Поиски Черкасова побуждали его партнеров, всех участников спектакля к соревнованию.

Вспоминаю одну из первых репетиций «Ревизора». Черкасов всегда был склонен к шутке, к пародии — озорство сохранялось в нем, видно, еще с тюзовских времен. И — удивительная вещь — трюк, острота, предназначенные, казалось, для «внутреннего пользования», вдруг заживали второй жизнью, придавая свежий, неожиданный характер роли, мизансцене, эпизоду.

...Оборачивается ко мне Осип (его играл Черкасов). Щека перевязана, будто от зубной боли, рожа прехитрющая — я не могу смотреть в глаза Николая Константиновича без смеха.

И вот, чтобы не расхохотаться, я стараюсь незаметно передвинуться в сторону, оказаться сбоку — только бы не видеть хитрые его глаза и перекошенную физиономию. А Черкасов, разгадав мой маневр, нарочно поворачивается ко мне лицом. Так родилась броская по форме и глубокая по внутреннему своему смыслу мизансцена, в которой двое пройдох кружат один вокруг другого, пытаясь провести противную сторону, выведать друг у друга как можно больше.

Осип — Черкасов был не только слугой Хлестакова, но и его нянькой, добрым духом, чья природная сметливость в причудливой смеси с холопской изворотливостью и врожденной хитростью оберегала «фитюльку» от готовых в любую минуту разразиться напастей.

Одной из самых крупных и самим Черкасовым любимых ролей был Хлудов в булгаковском «Беге». Роль эта рождалась трудно.

«Дон-Кихот». Дон-Кихот — Н. Черкасов, Санчо Панса — Ю. Толубеев

К слову сказать, Черкасов всегда тяжело работал. Тяжело в том смысле, что редкая роль давалась ему с ходу, без видимых усилий. В такое трудно было поверить, сидя в зрительном зале, присутствуя при вдохновенной, казалось, тут же на глазах рождающейся «импровизации». Но легкость эта как раз и возникала из долгой, мучительной, кропотливой работы, характерной для Николая Константиновича на протяжении всей его жизни в искусстве. Ничто из того, что рождалось на репетициях, не пропадало втуне, а копилось в нем, формируя тот неиссякаемый запас, из которого Черкасов черпал потом, играя сотни раз одну и ту же роль и не «заигрывая» ее.

Хлудов не «шел» долго. Пока Черкасов не понял для себя сцену на вокзале — одну из первых в спектакле. Он решил ее в отличной статике. Фигура Хлудова сразу стала рельефной, объемной, значительной. Но и найдя «остов» роли, Черкасов продолжал искать ключ к каждому поступку, каждому жесту своего героя.

Я вспоминаю, как он «изводил» всех участников спектакля своей высокой требовательностью. Уж и Л. С. Вивьен, постановщик «Бега», был удовлетворен рисунком роли, а Черкасов все пробовал, искал, был недоволен собой.

Сохранилась рабочая тетрадь артиста с его пометками, раскрывающими сложный, длительный путь Черкасова к осмыслению одной из самых больших его ролей. «Чем болен? Болен ли я? Я болен... Только не знаю чем...» Это Хлудов. И рядом с текстом роли жестокий, бескомпромиссный диагноз актера: «Болен неправым делом». Он так и играл Хлудова, как будто был тяжело болен и преодолевал болезнь. Ритм движений его был строг и аскетичен, словно каждый жест причинял ему боль и страдания.

Я никогда не видел черкасовского Хлудова из зрительного зала — в этом спектакле я играл Чарноту. До сих пор не могу забыть одну из финальных сцен «Бега» — встречу Чарноты и Хлудова. Хлудов принял решение вернуться на Родину. Я пытался его отговорить, мне было ясно, что в России Хлудова ждет справедливое возмездие. Для моего Чарноты все мосты в прошлое были сожжены. Хлудов — Черкасов не объяснял свое решение, не спорил с Чарнотой, не убеждал его в своей правоте — он смотрел на меня, вернее, сквозь меня, остановившимся, каким-то потухшим взглядом и как провидец произносил характерным черкасовским басом: «Ты будешь тосковать, Чарнота». И сегодня, когда я вспоминаю эту фразу, озноб пробирает меня.

Степень самоотдачи Черкасова на сцене была столь велика, что иногда становилось страшно. Не за него — за себя. Эмоциональный смерч поглощал участников спектакля. Сцена и зрительный зал объединялись единым полем высокого напряжения, и никто не знал — когда же наступит разряд. Так было в «Великом государе», так было в «Жизни в цвету», так было в «Беге»...

Но беря на себя роль ведущего, Черкасов никогда не позволял себе нарушить найденный на репетициях рисунок той или иной сцены спектакля. Его импровизации не были «выходками» все себе разрешающего премьера. Если что-то он и считал необходимым изменить в собственной роли, то всегда с согласия партнеров и режиссуры. Ансамбль Черкасов ставил превыше всего и всю жизнь являл собою пример дисциплинированного и профессионального актера.

Наиболее памятна мне совместная работа в довженковской «Жизни в цвету». Может, оттого, что судьба у этой пьесы оказалась трудная. Театр, как известно, принужден был создать вторую редакцию спектакля. Смерть моего героя отменили, Терентий был «чудесным» образом воскрешен. Мичурин в значительной мере превратился в ходульного «великого человека» со «странностями». Но и в этих условиях талант Черкасова поднимал роль на такую высоту, что все игравшие с ним в спектакле эмоционально подчинялись «запалу». Все, но прежде всего мой Терентий.

Критики отмечали схожесть черкасовского Мичурина с Дон-Кихотом и моего Терентия с оруженосцем прославленного рыцаря. Схожими были не только взаимоотношения героев, но смысл характеров. Фанатическая пре-

данность идее Мичурина и безоглядная привязанность к нему Терентия роднили наших героев с персонажами испанского романа.

Мичурин должен был прожить на сцене сорок лет. Черкасову, сыгравшему в тридцать с небольшим Полежаева, наверное, было не так уж трудно сыграть старика. Но здесь нужно было «стареть» не только внешне — менять грим, походку, осанку. Нужно было менять характер. И характер этот менялся не просто с возрастом. Его формировала долгая, полная поисков, страданий, потерь жизнь. Попробуйте все это выразить за какие-то два с половиной часа.

Мичурин Черкасова многое прояснял мне в Терентии. «Темный» крестьянин, каким казался он на первый взгляд, должен же каким-то боком объяснить нам: почему терпит он жестокий характер «хозяина», почему не уходит от него? Максимализм черкасовского Мичурина подсказывал мне ответ на этот вопрос. Я решил — остался, значит, мечтатель, такой же, как и Мичурин. Я поставил своего героя вровень с Мичуриным по свойствам его души и потому разрешил ему взрыв, бунт. Но, восстав, Терентий тут же спохватился — вдруг выгонит? И простая эта мысль стала для него горше всех тягот нелегкой жизни с Мичуриным. Каясь, Терентий произносил: «Живут же люди и в аду». Это была моя любимая фраза — объяснение в любви к Мичурину.

И в кино и на сцене Черкасов сыграл множество «портретных» ролей. Я так называю персонажей, прототипами которых были реальные люди, известные исторические деятели. И если облик Ивана Грозного или Александра Невского очерчен для нас только разноречивыми историческими свидетельствами, то Александр Попов, Жолио-Кюри (Дюмон-Тери в «Гражданине Франции» Д. Храбровицкого) или Мичурин знакомы нам по фотографиям, кадрам кинохроники, запечатлевшим их внешность и даже какие-то черточки поведения. Но никогда внешняя непохожесть не мешала Черкасову убедительно передать характер своих героев. Я думаю, что победа во всех случаях доставалась ему благодаря ярко выраженному авторству актера. Всякий большой актер—автор своих ролей. Но у Черкасова способность к индивидуализации характеристик своих героев была просто феноменальной. Казалось, мы воочию видели оживших героев истории. Например, после черкасовского «Ваньки-бешеного» другим Мичурина я себе представить не могу.

Он был великий труженик. Помню съемки у Козинцева. Это был четвертый Дон-Кихот в творческой биографии Черкасова. Казалось, можно быть уверенным в себе, можно позволить себе расслабиться — выручит профессиональная память. Но Черкасов искал новые краски в знакомом образе. Он стремился придать ему трагическое звучание. Я думаю, что работа над образом Мичурина в известной степени повлияла на черкасовскую трактовку Дон-Кихота в фильме Григория Михайловича Козинцева.

Величие фантазии, мечты, трагедия человека, принимающего окружающий мир не в жестокой неприглядной реальности, а сквозь призму своего доверчивого на нее взгляда, захватили Черкасова. Он всегда работал очень заразительно, умел увлечь партнера глубиной, силой, оригинальностью замысла. Увлек он меня и в этот раз. Мой Санчо разделил оптимизм Дон-Кихота, уверовав, что, если взяться за дело с умом и желанием, этот мир можно переделать. Правда, в отличие от «рыцаря печального образа», он не отрывался от грешной земли, но благородство, чистота порывов Дон-Кихота не могли не вызвать в его душе ответные чувства.

Съемки фильма проходили в Крыму, но не на побережье, а посреди раскаленного, пыльного плато.

Солнце палило, как на экваторе, но оператору не хватало света, и целый ряд огромных, пылающих дигов окружал съемочную площадку. Каюсь, в такой обстановке думалось об одном: скорее отсняться и в спасительную прохладу тента, под вентилятор. Но Черкасов надевал на себя металлические обжигающие тело доспехи и дубль за дублем искал нового, не похожего ни на своих прежних, ни на каких других трагического Дон-Кихота.

Он просто не умел работать вполсилы, увлеченный постоянным поиском.

...Я вспоминаю дорогие мне эпизоды совместной с Черкасовым работы не только потому, что был близок к нему в эти моменты и могу свидетельствовать как очевидец и участник, не только потому, что они живут во мне как одни из самых благодарных и счастливых событий моей жизни, но прежде всего потому, что для самого Черкасова играть было главным делом его жизни, которому он подчинял всего себя.

Он был великий актер.

Но в нем было столько энергии, столько жизни, что он не мог ограничить себя своей профессией. Черкасов был депутатом Верховного Совета СССР. Семнадцать лет возглавлял правление Ленинградского отделения Всероссийского театрального общества, много ездил по стране и по всему миру как полпред советского искусства.

До сих пор в его кабинет в ВТО приходят старые актеры, вспоминают, сколько он сделал для них. Он действительно много делал. Его уборная в театре напоминала приемную руководителя. Если он ехал в Москву, то на перроне его окружала толпа с какими-то просьбами, письмами, официальными бумагами... Он никогда не отказывал в помощи и, если считал просьбу справедливой, добивался положительного решения, чего бы это ему ни стоило.

Его любили все, и он, не смущаясь, пользовался этим, ставя свой высокий авторитет на службу людям. Я, как и все знавшие его, могу привести десятки примеров, когда вмешательство Черкасова было решающим для положительного рассмотрения вопроса. Черкасов как-то по-детски верил в собственное могущество. Ему доставляло удовольствие применять его на пользу театру, избирателям, всем, кто обращался к нему в надежде на помощь.

Порой он жаловался на загрузку, на недостаток времени, но чаще признавался, что чувствует себя не в своей тарелке, если телефон дома или на даче на какое-то время замолкает. Общественная работа была для него так же необходима, как искусство. И тем и другим он служил людям.

Последней его ролью была роль Дронова в алешинской пьесе «Все остается людям». Он играл ее уже будучи тяжело больным. Больше, чем где-либо, он был в этой роли самим собою. Много раз репетировал Черкасов, оставаясь верным себе до конца, сцену смерти Дронова...

Как и его герой, он умер, все оставив людям.

Щедрость

С. Алешин

Прошло уже немало лет после смерти Черкасова, но о нем все время вспоминают, фильмы с его участием появляются на экранах, привлекая внимание зрителей; сборники, посвященные этому артисту, и киноочерки выходят в свет.

Чем же Черкасов так запал в память своих современников, почему им хочется его вспоминать?

Завидная судьба — быть нужным не только при жизни, но и после смерти. Чем объяснить ее, эту судьбу? Ведь популярность Черкасова — это не просто известность, а о б щ е н а р о д н а я известность.

Его талантом? Но разве он единственный среди талантливых артистов своего времени? Тем, что Черкасов не только много и успешно играл в театре, но и часто снимался в кино? Но ведь не так уж мало было и других, тоже ушедших от нас артистов, которые и чаще снимались и были широко известны по сцене, и ныне их отлично помнят. Помнят, да не часто вспоминают.

Нет, не просто талант Черкасова столь нам дорог и нужен, а какая-то особенность этого таланта, присущая именно Черкасову. Постараемся понять, какая же?

Я, разумеется, видел Черкасова в разных ролях. Одни ему удавались, другие, как мне

кажется, нет. Неправильно, на мой взгляд, утверждать про знаменитого артиста, оставившего по себе добрую память, что он во всех ролях был совершенен, делая при этом, из уважения к его имени, некоторые натяжки. Если такие комплиментарные оценки еще простительны при жизни, при юбилеях — когда, движимые чувством восхищения, мы хотим выразить свою признательность большому человеку, то после его смерти — когда все, что пишется о нем, пишется для всех, кроме него, — нужно стремиться только к максимальной правде и точности. К самому беспристрастному анализу.

Поэтому я повторяю: не все, что создал в кино и на сцене Черкасов, оказалось вполне удачным. Виной этому иногда был тот ролевой материал, которым располагал артист, иногда слабость режиссерского решения, а иногда, возможно, его, Черкасова, собственная актерская недоработка. Ибо наряду с тем, в чем он был силен, даже могуч, у него, как у каждого артиста, были и слабости. Слабости и сила одного и того же человека. И как часто бывает, одни из них были продолжением других.

Однако за всем этим стояла л и ч н о с т ь — неповторимая, резко очерченная, стоял человек, понимающий свое время и своего зрителя, жадно стремящийся быть понятым зрителем, — словом, личность актера, для которого и г р а т ь было его способом дышать, жить, стоял человек, наделенный страстью и умением перевоплощаться. И при всем том личность настолько своеобразная, что она проглядывала во всем и всегда, как бы удачно ни происходили ее перевоплощения в новые образы, в новые роли.

В пьесе «Все остается людям» я встретился с Черкасовым уже не как зритель, а как автор. А это совсем другое дело.

Тут стоит, пожалуй, вспомнить о постановке моей пьесы «Все остается людям» в Ленинграде Л. Вивьеном.

Авторитет Л. Вивьена в Ленинградском академическом театре имени Пушкина был очень велик. Не только потому, что он был его художественным руководителем, но и потому, что Вивьен был превосходным актером и сильным режиссером. Кроме того, он попросту был старшим товарищем и учителем многих артистов Ленинграда и, в частности, именно артистов театра Пушкина. Перемежая свою спокойную и вежливую речь неизменным «стало быть», он обращался на репетициях к знаменитым артистам, называя их — Коля, Яша, и они принимали как должное, когда он объяснял, а иногда и показывал им, чего он хочет от них добиться. Если его манера показа и была шутлива, то никогда не обидна, потому что была неумолимо убедительна. Он мог сказать знаменитому артисту: «Нет, ты тут, Коля, будь любезен, давай без апофеозика. А, стало быть, по-человечески. Без намека. Намек у автора есть, стало быть, за глаза хватит».

И знаменитый артист, на лету схватывая суть дела (а иногда, впрочем, и не на лету), повторял сцену до тех пор, пока не добивался нужной кондиции.

Или, скажем, обращался к известнейшей артистке с такими словами: «Ты, стало быть, Маша, не суетись. Не надо весь темперамент показывать. А то раньше времени израсходуешься и — «холмик», — говорил Вивьен. И показывал руками холмик, то есть могилку. И Маша успокаивалась, темперамент оставался, но уходил вглубь, а роль от этого становилась значительней.

Когда возникла на «Ленфильме» мысль о постановке кинофильма «Все остается людям», то, естественно, среди возможных кандидатов на роль Дронова был назван и Черкасов. Стоит, однако, вспомнить, что он не был поначалу утвержден, как это теперь ни кажется невероятным.

Так, например, один известный и талантливый сценарист считал, что манера игры Черкасова слишком театральна для кинороли. Другие полагали, что Черкасов в этой роли себя повторит. (Такая опасность действительно могла возникнуть.) Были и другие возражения. Я вспоминаю о них к тому, чтобы не думали, будто кандидатура Черкасова была сразу же безусловно принята. Наоборот, именно в силу ее само собой

разумеющейся безусловности она и встретила возражения.

И тут опять любопытно поведение Черкасова. Конечно, он знал обо всех перипетиях утверждения кандидата на роль Дронова. Волновался. Но не злился на возражавших, а старался понять их аргументы (тем более, как я уже сказал, что эти аргументы были основательны).

Были, впрочем, и такие кинематографисты, которые считали, что картину вообще никто не захочет смотреть. Особенные возражения вызывала сцена спора Дронова и священника. Дескать, никто не захочет сидеть и слушать, как долго разговаривают на экране два человека.

Считали, что в сценарии вообще мало действия. Не соглашались с тем, что внешнее действие может быть заменено движением и действием мысли. Когда я приводил в качестве возражения ссылку на то, что те же аргументы выдвигали в свое время и во МХАТе, перед постановкой пьесы, а затем именно те сцены, которые вызывали наибольшие сомнения, слушались с особым вниманием, то мне отвечали: «То в театре. В кино своя специфика».

Так или иначе, а Черкасов знал обо всех этих возражениях и понимал, что главная тяжесть при съемках в основном ляжет на его плечи. И взялся. Очевидно, ему как истинному художнику за время исполнения этой роли в театре захотелось сказать еще что-то, что не укладывалось в рамки театрального спектакля, но могло быть выражено в кино. Кроме того, он, возможно, был полон творческого азарта и желания опрокинуть своих оппонентов.

Но вот съемки начались. Они происходили в Ленинграде, а я живу в Москве и потому не мог на них присутствовать часто. Однако в короткие и редкие приезды на студию мое внимание занимал именно Черкасов. И не только потому, что его роль — главная. Но потому, что эта роль была им уже многократно сыграна в театре. Это, как уже говорилось, создавало дополнительные трудности, ибо на этот раз от него требовалось совсем иное. Кино — не театр, тут, действительно, нужна совсем другая манера игры. То, что на театральной сцене выглядит правдой, с экрана кажется нестерпимой фальшью и наигрышем.

И вот роль, сделанную под руководством такого мастера, как Вивьен, Черкасов начал изменять, работая с молодым кинорежиссером Натансоном. Конечно, режиссер в этом случае называл Черкасова уже не Колей, а Николаем Константиновичем и соблюдал, так сказать, естественную дистанцию. Но режиссер — это режиссер. Он требует, пусть даже почтительно, выполнения своих указаний. Ибо такова профессия режиссера. Иначе постановка, даже при наличии весьма талантливых и многоопытных артистов, развалится, так как каждый будет тянуть все на себя. Ибо такова уж актерская профессия, и тут ничего не поделаешь.

Так что Черкасову практически пришлось все «переучивать». А, как известно, переучивать труднее, чем учить заново. Тем более что одновременно ему приходилось исполнять роль Дронова на сцене театра имени Пушкина.

Вот тут и сказалось поразительное отсутствие у Черкасова ложного апломба. Стоило посмотреть, как вел себя Черкасов с начинающим режиссером, чтобы понять: так мог вести себя человек, для которого главное — дело, а не собственная амбиция.

Мало сказать, что Черкасов — а он уже тогда болел и сильно уставал — был самоотверженно терпелив, пытлив и трудолюбив. Он был — не побоюсь этого сказать, ибо это не принижает, а возвышает его в моих глазах — исполнителен и послушен. И скромен естественной, непоказной скромностью человека, бесконечно преданного искусству. Черкасов, будучи болен, уже дышал тяжело не только как Дронов, по роли, перед аппаратом, а и как Черкасов: в перерывах, отдыхая между дублями. У него был дублер, на котором можно было ставить свет и производить другие утомительные, но необходимые и не требующие квалификации артиста процедуры. Однако Черкасов даже в этих обстоятель-

ствах не всегда пользовался услугами дублера. Ему самому в который раз хотелось проверить свое самочувствие в той или иной мизансцене, ощутить действие света, еще раз увидеть себя и партнера в предлагаемых обстоятельствах. Он без тени предвзятости старался проникнуть в новое решение, найти и в нем естественность своего поведения. Он искал и находил контакты с новыми партнерами. Он стремился постичь предлагаемые возможности н о в о г о.

Ох, как часто мы встречаемся с тем, что новое, как раз именно в силу своей новизны, вызывает чувство протеста со стороны тех, кому это новое предлагают. Даже у людей молодых. А ведь Черкасов был уже не молод. Ох, как часто в ответ на новое предложение нам торопятся сказать н е т. У Черкасова не только на устах, а на лице было написано — д а. Он пробовал. Старался понять. С почти ребячьей наивностью и верой в чудо. И чудо свершалось. Потому что к вере он еще прилагал умение большого мастера. Тогда, во время тех редких репетиций, на которых я присутствовал, мне некогда было задуматься над

«Все остается людям». Дронов — Н. Черкасов, Наталья Дмитриевна, жена Дронова — С. Пилявская

тем, почему это так получалось? Но теперь я понимаю — им, наверное, руководило желание, свойственное истинному художнику, обогатить, усилить себя е щ е о д н и м решением. Новым углом зрения на привычное. Возможностью взглянуть свежим оком на знакомое. Он не только не упирался, а прямо-таки радовался возможности подойти к известному с неизвестной стороны.

Мне пришлось принять непосредственное участие в репетиции и съемке финальной сцены, когда Дронов произносит свой последний монолог. Для картины был, разумеется, отобран лучший дубль, который сейчас и доступен зрителям. Но, думается, из дублей этого финала можно было бы составить небольшую, но любопытную картину под названием «П о и с к». В этой картине, уверен, еще и еще раз зрителю открылось бы, как подбирается мастер к решению и как по-разному, но бесконечно горько и вместе с тем доблестно расстается с людьми тот, вся жизнь которого была для людей. Может быть, если бы фильм «Все остается людям» был решен в ином ключе, то его и следовало бы закончить таким повторяющимся, с разными оттенками финалом.

Да, стоило посмотреть, как и в этом случае сосредоточенно слушал Черкасов режиссера. То есть руководителя постановки, человека, который должен обеспечить единство замысла и его воплощения. Черкасов, очевидно, считал себя обязанным, коль скоро он пришел в эту постановку, изо всех сил помогать ее осуществлению. И его личный авторитет должен был быть на пути к этому не помехой, которую всем следует с почтением обходить, а служить подспорьем молодому режиссеру. Наверное, поэтому Черкасов был едва ли не самым дисциплинированным членом съемочного коллектива.

Кто-нибудь может подумать — что-то уж очень тут подчеркивается дисциплинированность Черкасова. Разве способность к дисциплине — главная добродетель творческого человека? Или это сказано здесь в пику кому-либо?

Угадали. Когда делают общее дело, дисциплинированность действительно важное качество, особенно ценное у большого мастера. Главное качество, разумеется, талант. Но у кого он есть — есть. А вот, чтобы талант был не в тягость, не в оскорбление достоинству окружающих, это, увы, не всегда бывает. И, чего греха таить, в той же съемочной группе были люди и с меньшим дарованием, и помоложе, и поздоровее, но с таким гонором, что если бы не Черкасов, большим тормозом могли они оказаться в работе. Однако Черкасова хватало и на то, чтобы не замечаниями, а попросту собственным поведением сдерживать тех, кто грешил неумеренным эгоизмом.

Постановщик картины мне рассказывал, что Черкасов приходил на грим всегда первым. Может быть, и не всегда это было так... Рассказы о Черкасове уже начинают приобретать оттенок легенды, а значит, не исключены и некоторые преувеличения. Но ведь и легенды характеризуют человека.

Был случай, когда Черкасов выступал утром в Москве на пленуме, затем сел на дневной поезд, к вечеру прибыл в Ленинград и сразу же — на студию. Когда его спросили, почему он не задержался в Москве хотя бы до ночной «Стрелы», чтобы отдохнуть, он ответил, что не хотел срывать съемочный день. Он был очень утомлен, но отлежался у себя в кабинете, вернее, в декорациях кабинета Дронова, и принял участие в съемках.

Съемки — это частенько скандалы. Шутка ли, сколько сложных, неуравновешенных натур сталкивается на съемочной площадке. А сколько организационных трудностей и неполадок? Того нет, это не готово. Этот прибыл, та опоздала. И так далее, без конца. Любопытна была реакция Черкасова в таких ситуациях. Нет, он не бросался утихомиривать взрывавшихся. Не оправдывал, не читал нотаций! Не давил авторитетом. Он наблюдал. И шутливый ужас на лице или искреннее любопытство в глазах действовали на окружающих отрезвляюще.

Вообще доброжелательная шутка частенько окрашивала его поведение. Он даже отдыхал в перерывах между съемками, как бы подшу-

чивая над собой. Будто он, отдыхая, прилег для забавы, а отдохнув, выходил, чтобы стрельнуть у кого-либо из чужих папиросу: свои не дали бы. Знали — курить ему было строжайше запрещено.

И вот наконец возник фильм, в котором Черкасов опрокинул все ранее высказывавшиеся сомнения и опасения.

Именно сцена Дронова с отцом Серафимом слушалась, что называется, на одном дыхании. А сцены прихода Дронова на квартиру к Вязьмину и финал неизменно трогали зрителей.

И вот теперь, как мне кажется, мы подобрались к тому, чтобы ответить на вопрос, в чем же, собственно, та особенность черкасовского таланта, которая дала ему столь счастливое долголетие?

Эта особенность, думается, состоит из целого букета качеств. Во-первых, темперамент. Открытый. Искренний. Во-вторых, пытливость. Интерес к партнеру — не по долгу, так сказать, актерской службы, а по совести. Черкасов с искренним нетерпением ждал реплики партнера, она была ему на самом деле нужна — для с в о е й ж и з н и на сцене, на экране. В-третьих, аппетит к роли, который всякий раз заражал и зрителей.

И, наконец (причем, это едва ли не главное), страстное, я бы даже сказал, жадное желание отдать все свое, накопленное, зрителю. Неукротимое желание п о д е л и т ь с я. Именно эта альтруистическая особенность его таланта и придавала ему столь дорогое для публики обаяние.

Все это в совокупности и окрашивало достоинства черкасовского исполнения только ему присущим обаянием.

А обаяние — это как бы еще один талант.

Поэтому, когда говорят про Черкасова, что он был темпераментен, шутлив, скромен, жаден к роли или предан делу, то ко всему этому еще надо добавить, что он не только был талантлив, но еще имел талант быть талантливым.

Отсюда и популярность. Необыкновенная. Неповторимая.

Добрый человек

Л. Арнштам

Василий Иванович Качалов, заложив руки за спину, внимательно разглядывал сквозь пенсне золотых рыбок, сонно скользивших в зеленоватой воде маленького бассейна. Бассейн этот, вернее, огороженный на уровне пола тонкой ниткой серого мрамора клочок воды, служил украшением холла одного из подмосковных санаториев. Василий Иванович долечивался здесь после приступа тяжелой болезни. Был тот вечерний час, когда обитатели санатория перед тем, как отойти ко сну, обычно толпились в холле. Из дальнего угла доносился басок Николая Константиновича Черкасова. Николай Константинович любил веселить окружающих, и голос его то и дело тонул во взрывах смеха. Несколько женщин тесной кучкой прохаживались у бассейна. Они замедляли шаги, поравнявшись с Василием Ивановичем, о чем-то перешептывались за его спиной и шли дальше. Наконец одна из них помоложе окликнула Качалова:

— Василий Иванович!

— Да... слушаю, — Качалов, оторвавшись от созерцания рыбок, склонился пред нею изысканно-вежливо.

— Василий Иванович... мы вот хотим... мы вас просим, почитайте нам что-нибудь...

— Как, здесь? — удивился Качалов. — И вот сейчас?.. Пожалуй, это будет несколько неудобно, — он кивнул в тот угол, откуда доносился басок Черкасова, смех, смешки, веселые восклицания.

Однако не прошло и несколько минут, как женщины, не встретив со стороны Качалова решительного отказа (думается мне, он никому и ни в чем не умел отказать!), навели порядок, и Василий Иванович, окруженный почтительно внимающими слушателями, читал, вернее, играл монолог из пушкинского «Скупого рыцаря». Голос Качалова до конца его жизни оставался молодым и по-особому бархатистым, мастерство великого актера тоже не старело, и когда он кончил читать, слуша-

тели разразились благодарными аплодисментами. Яростнее всех, высоко подняв над головою руки, аплодировал Черкасов. Но я, знавший Николай Константиновича смолоду, не мог не заметить опасных огоньков в его глазах. И действительно, только-только стихли аплодисменты, как раздался его трубный голос:

— Монолог Грозного из пьесы «Великий государь».

Он решительно шагнул в круг слушателей и стал рядом с Качаловым. Тот, несколько растерянно поглядев на него, все же улыбнулся.

— Ну-те-с... — вежливо склонив голову, он уступил место Черкасову.

Черкасов читал хорошо, но, конечно, совершенно иначе, в совершенно иной манере, чем Качалов.

Я же, откровенно говоря, не столько слушал Черкасова, сколько с любопытством следил за Качаловым. Он то одобрительно покачивал головой, то чуть морщился, а один раз, когда Черкасов особенно резко взмахнул руками, даже и вздрогнул.

Однако еще не успели стихнуть те аплодисменты, которыми наградили Черкасова, как в круг снова шагнул Качалов.

— Прекрасно! — он тряс руку Черкасову. — Большое спасибо, Николай Константинович! А теперь я, если вы разрешите, прочту кое-что из Блока...

Так началось это необычное соревнование двух больших артистов, свидетелями которого были два-три десятка людей, обряженных в пижамы, большей частью не по росту, а то и просто в неуклюжие махровые халаты.

Читал Качалов, и тотчас же отвечал ему Черкасов. И снова Черкасов, и снова Качалов.

Конечно, о «состязании» в прямом смысле не могло быть и речи. Слишком несхожи были эти актеры разных поколений, разных стилистических навыков. Но было что-то прелестно-детское в том азарте, с каким они пытались «переиграть» один другого. Уже давно настал час сна. Но дежурная докторша, появившись в холле, так и застыла в дверях...

А они все читали и читали! Блок, Есенин, Пушкин, Лермонтов, Маяковский, монолог «депутата Балтики», монологи из пьес современных и несовременных...

Однако репертуар Качалова все же был обширнее, и Черкасов стал явно выдыхаться. Но он не хотел, он просто не мог уступить площадку вот так, без боя! И когда ему уже решительно нечем было ответить Качалову, он вдруг стал танцевать. Он танцевал, высоко кидая вправо, влево, вперед и назад свои непомерно длинные ноги и при этом еще черте что вытворял руками... Ба! Да это же он вспомнил самое начало своей артистической карьеры! Знаменитый в конце двадцатых годов эксцентрический эстрадный номер «Пат, Паташон и Чарли Чаплин», исполнители — Черкасов, Чирков, Березов. Сейчас Черкасов «работал» за всех троих.

А Качалов смеялся, смеялся до упаду, радуясь, как ребенок, невиданному зрелищу, которым в детском азарте угостил его другой большой ребенок и большой артист нашего времени. Д е т с к о е, жившее в них, объединяло их, таких, по существу, разных, оно рождало их общность. То самое извечно д е т с к о е, что является свойством души каждого истинного художника и особенно артиста, актера, чья профессия требует и детской увлеченности игрой и детской веры в реальность игры.

Качалов и Черкасов. Два больших, очень больших и очень добрых ребенка. Такими я увидел их в тот вечер в подмосковном санатории. Было это вскоре после окончания войны.

В 1948 году Качалова не стало.

●

Черкасов был добр. И необычайно отзывчив. Доброта его была деятельна. Он постоянно за кого-то хлопотал, постоянно кого-то и куда-то устраивал, постоянно вмешивался в чьи-то судьбы. Порой это были люди, которых Черкасов, в сущности, не знал или почти не знал. Чужое горе легко становилось его личным горем. А горя он не выносил. Ему представлялось, что надо сделать какое-то, может быть, даже небольшое усилие и человек, находящийся в горести, обязательно узнает

счастье. И он добивался этого счастья для других с такой настойчивостью, как будто это, чужое счастье, составляло его, Николая Черкасова, личное счастье. И хотя жизнь его, как жизнь всякого истинного художника, нельзя назвать легкой, хотя немало горьких часов выпало и на его долю, мне он всегда представлялся человеком на редкость счастливым. Вероятно, это ощущение рождалось и от того, что он никогда не терял великолепного заряда веселости и заражал этой веселостью всех окружающих. И, конечно же, в первую очередь тех, с кем ему приходилось работать...

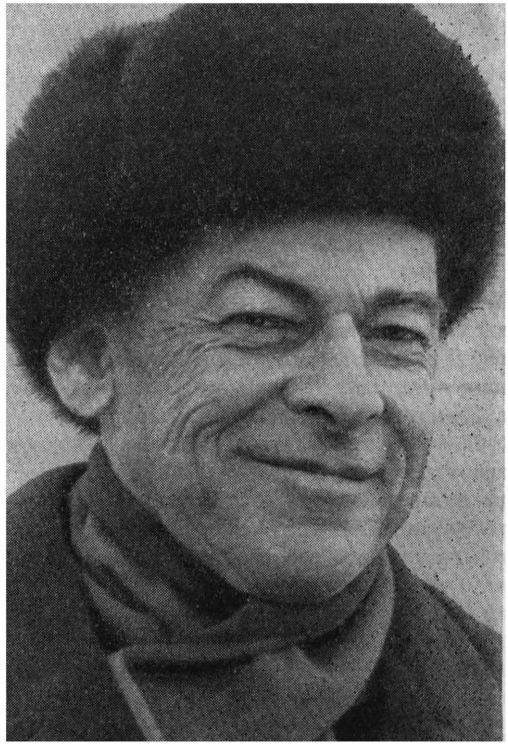
Может показаться, что я рисую портрет человека, наделенного могучим здоровьем. Ничуть! Нервы его были постоянно обнажены, и я, пожалуй, вспомню немногих актеров с такой нервной отзывчивостью. Но работал он весело, добиваясь совершенства с самозабвенным азартом. И так было не только тогда, когда он играл центральные роли в фильмах или спектаклях, но и тогда, когда доводилось ему ненадолго мелькнуть в маленьком эпизоде фильма или занять на самое малое время сценическую площадку. В нем не было ни капли актерского гонора, и он не отказывался даже от самых маленьких ролей, если видел в них возможность найти хоть какую-либо любопытную для себя черточку.

...Я познакомился с ним во время съемок фильма «Встречный».

Не помню, почему и кому из режиссеров взбрело в голову, что именно Черкасов должен сыграть маленький и, в сущности, ничтожный эпизод постового милиционера. Может быть, просто-напросто прельстил его высокий рост.

И хотя Черкасов к тому времени был уже достаточно известным актером, сыгравшим в Ленинградском ТЮЗе немало заметных ролей, в том числе и роль Дон-Кихота, он немедля согласился.

На съемке он волновался так, как будто ему предстояло сыграть главную роль в своей жизни, все время придумывал немыслимые эксцентрические трюки, неукоснительно отклонявшиеся режиссерами. Но он не успокаивался, теребил режиссеров, занятых сложной сценой, в которой «милиционер на посту» был лишь подробностью, требовал к себе непрестанного внимания. Наконец кто-то (боюсь, чтобы отвязаться!) сказал ему: «А ты напевай что-нибудь про себя...»



Н. Черкасов

«Напевай что-нибудь про себя!» — спасительный якорь, который режиссер бросает актеру, когда ему уж решительно нечего делать. Такой же, как, скажем, «закури!».

Но тут произошло нечто неожиданное. Видимо, это вполне банальное предложение «зацепило» актера. Во всяком случае, не прошло и мгновения, как он на наших глазах совершенно преобразился. Лицо его построжело, казалось, он стал еще выше ростом, глаза,

устремленные вдаль, были сосредоточенно-грустны.

Заводы, вставайте,
Шеренги смыкайте...

— пел, вернее, тихонько выборматывал Черкасов эту популярную в те времена песню немецких пролетариев, завезенную к нам Эрнстом Бушем.

На битву шагайте,
Шагайте, шагайте!..

Было то летом 1932 года. Все мы с тревогой следили за тяжелыми классовыми боями, которые вел немецкий рабочий класс с фашизмом, — через полгода с небольшим к власти в Германии пришла клика Гитлера...

Так или иначе, но пустячный, проходной эпизод вдруг приобрел глубину и объемность, на которую, честно говоря, никто из нас не рассчитывал. И тут дело было не только в мгновенном выборе Черкасовым именно этой песни Эйслера, дело было и в том, к а к он ее пел.

На бой, пролетарий,
За дело свое...

— тихонько пел милиционер на посту, и вся его длинная фигура выражала, нет, не боевой приказ, а затаенную тревогу, которая в те дни не оставляла нас.

Эпизод этот, к сожалению, «вылетел» из фильма, как, впрочем, вылетели и многие другие эпизоды, не вписавшиеся в основное движение сюжета.

Но мгновенное о з а р е н и е актера, с безошибочной интуицией нашедшего в простом и даже банальном сложное и значительное, памятно мне и до сих пор.

...А потом были «Подруги», первая моя самостоятельная режиссерская работа в кино. Черкасов играл белогвардейского офицера, снова маленькая, «бессловесная» роль. Однако предфинальный эпизод, в котором два белогвардейца (второго играл тогда еще совсем юный актер Павел Суханов), отставшие от своей части, случайно забрели в старый каретный сарай и там обнаружили подруг, был очень важен для фильма. Ведь случайность оборачивалась трагедией — от пули белогвардейца погибла одна из подруг, Ася, трогательно сыгранная Яниной Жеймо.

Чтобы избежать привычного «злодейского» штампа, мы придумали, что офицеры эти были предельно голодны. Эпизод и начинался темой голода: на огне, разожженном в свою очередь порядком оголодавшими девушками, котелок со случайно доставшейся им курицей. Офицеры прежде всего, забыв обо всем на свете, кидались на эту курицу. И только уничтожив ее, приступали к д е л у, то есть к расстрелу подруг. Таким образом, эпизод состоял как бы из двух фраз: голод и расстрел.

Черкасов, увлекая за собою Суханова, репетировал, как всегда, одержимо. Он ни в коем случае не хотел работать с «воображаемым предметом», и требовал, чтобы курица и во время репетиций была натуральная. Однако даже такой, в буквальном смысле этого слова, утробный реализм что-то не помогал нам, и особенно не давалась Черкасову вторая часть эпизода — расстрел. Вытянув перед собой револьвер, он морщил лоб, сжимал в ниточку губы, старательно то щурил, то таращил глаза... Но вот глаза-то его и оставались неизменно добрыми. И опять все сначала! Курица, девушки, револьвер в руках Черкасова, безнадежно натягивающего на свое лицо маску холодной жестокости, и... каждый раз без удержу прыскающая в это лицо Зоя Федорова. Чепуха какая-то! Форменная чепуха! И вот, когда я уже пришел в отчаяние и стал выговаривать Зое за несдержанность, Черкасов мужественно сказал:

— Она не виновата! Это все я! — и потом неожиданно предложил: — Знаешь что... я буду играть собаку, очень большую, очень злую и очень голодную собаку! А Паша пускай будет маленькой собачонкой, шавкой... Может быть, получится... А?!

Собака так собака! Только бы зажила сцена.

И тут произошло некое пластическое чудо. Передо мною действительно был очень большой, очень злой, но и очень жалкий пес. Он грыз куриную кость, с испугом косясь на девушек, как будто они могли отнять ее у него. Иногда, невнятно и совершенно по-собачьи

огрызаясь, что-то урчал. Он был страшен и жалок. Потом я увидел его глаза, устремленные на Федорову. В них теперь была не только угроза, но и неизбывная собачья тоска. И Федорова больше не смеялась.

●

Он вообще часто шел от находок на первый взгляд внешних к глубокому постижению образа. Пластическая одаренность и наблюдательность его были редкостными. Он запоминал, к примеру, походки людей, встреченных им на улице. У него была целая коллекция таких походок. Он коллекционировал жесты, и за случайным жестом ему открывалась вся сложность человеческого характера, открывалась больше, чем если бы он беседовал часами с этим человеком. И пока он не находил в н е ш н и х примет, физической характерности, роль давалась ему подчас нелегко. Так было у меня с ним и на фильме «Друзья».

На этот раз это была большая роль, одна из центральных в фильме. Черкасову предстояло сыграть горца, осетина Бету. К тому времени он уже прославился в одной из главных ролей своей жизни. Я говорю о «Депутате Балтики» А. Зархи и И. Хейфица. Именно они, тогда еще совсем молодые режиссеры, поверили в то, что этот молодой, по общему убеждению, комедийный актер-эксцентрик может и должен сыграть роль глубокого старика, исполненную не только высокого драматического напряжения, но и требующую от исполнителя тончайшего психологического рисунка. Многие отговаривали их от такого, как казалось, опрометчивого шага, но режиссеры были настойчивы и вместе с актером одержали блистательную победу.

И все же Черкасов, уже прославленный актер, приступив к новой своей работе в фильме «Друзья», никак не мог обрести истину. И в черкеске-то он щеголял на всех репетициях, и за кинжал хватался, и двигаться старался по-особому ловко (горец!). А все не то! Не давался ему Бета! И так было до тех пор, покуда мы с ним не оказались в суровых горах Ингушетии. Пока мы готовились к сложным съемкам, я почти не видел его. Он бродил по аулу, заговаривал с его обитателями, привычно окружил себя ребятишками, пленив их разными нехитрыми фокусами. А потом исчез. Ассистент сказал мне, пошел через перевал с каким-то горцем. Его не было три дня. На четвертый, ранним утром, я вышел из сакли, приютившей меня, и услышал радостный гомон. Это в аул возвращался Черкасов, встреченный ребятишками.

— Колиа... Колиа... — орали они, кто по-ингушски, кто на ломаном русском. — Колиа... достань нам луну с неба!

— Я осетин, — с достоинством отвечал он, — и не могу достать с неба ингушскую луну!

Ребятишки смеялись, теребили его за полы черкески, цеплялись за ее рукава. Таким я и увидел Черкасова. Он здорово изменился, и это было сразу заметно. Лицо обгорело, черкеска, порыжевшая под лучами горного солнца, изодралась, постолы на ногах не казались, как это было прежде, чужими.

— Ну вот, — сказал он мне, — теперь будет все в порядке. Ты знаешь, как ходят горцы в горах? Они ходят медленно! Берегут силы, а не скачут, как козлы. У них тяжелая мужицкая походка... Теперь я понял, они просто мужики, только в черкесках!

Я это все уже хорошо знал и не раз объяснял Черкасову почти теми же словами, с какими он обратился ко мне. Но он д о л ж е н, обязательно должен был увидеть своими глазами и почувствовать своими ногами, что такое жесткий и трудный камень горных троп, чтобы прийти к тому сложному образу, который он так убедительно в конце концов сыграл. Недавно мне пришлось увидеть по телевизору этот старый фильм, и я поразился, как точен Черкасов в передаче именно крестьянской сути своего героя. А ведь все началось с походки!

«Друзья», к великому сожалению, были моей последней с ним рабочей встречей. А все три встречи — наша молодость. Но до конца его не очень длинной жизни я следил за ним и радовался все возрастающим его успехам. Как когда-то в молодости он обрел с в о и х

режиссеров в лице Зархи и Хейфица, так в зрелости он обрел Эйзенштейна. Но и Эйзенштейн обрел в нем с в о е г о актера. Ведь и этот великий мастер обладал острейшим пластическим мышлением, и как, наверное, радовался он неиссякаемой пластической фантазии великого актера!

В е л и к и й а р т и с т! Оглядываясь на все, созданное им, иначе про него не скажешь!

И д о б р ы й ч е л о в е к! Ибо став великим и обретя действительно мировую славу, он не растерял ни одного своего человеческого качества. Он оставался добрым и отзывчивым. Как будто чужая судьба была его собственной...

А что он сохранил на всю свою жизнь и детскую чистоту души, тому свидетельством тот небольшой эпизод, о котором я рассказал в самом начале этих заметок.

Жизнь в цвету

Г. Капралов

Николаю Константиновичу Черкасову не суждено было встретиться с Александром Петровичем Довженко в совместной работе в кино. Но великий актер соприкоснулся с творчеством великого художника киноэкрана в тот редкий момент, когда Довженко обратился к театру. Этот контакт двух выдающихся мастеров вызвал разряд самого высокого напряжения. Николаю Константиновичу пришлось работать над воплощением образа Мичурина в пьесе Довженко «Жизнь в цвету». И эта роль стала одним из вершинных достижений Черкасова-актера.

Николай Константинович и сам считал образ Мичурина особо удавшимся ему. Спектакль в первой его редакции шел на сцене Ленинградского академического театра драмы имени Пушкина около двух лет и служил для всех, кто его видел, источником высокого гражданского воодушевления и глубочайшего эстетического наслаждения. Воспоминания об игре Черкасова в роли Мичурина — мое самое яркое театральное впечатление конца сороковых годов. Потрясение, именно потрясение, которое вызывал актер, и доныне хранят в памяти тысячи ленинградцев, а с ними и те, кому посчастливилось попасть в те вечера в любимую Александринку, как иногда по традиции называли Акдраму (еще одно название этого же театра, укрепившееся за ним в 20—30-е годы).

Случилось так, что мне, тогда заканчивавшему Ленинградский театральный институт имени А. Н. Островского и одновременно возглавлявшему отдел литературы и искусства городской комсомольской газеты «Смена», посчастливилось побывать не только на спектаклях, но и на репетициях. Постановка пьесы Довженко готовилась коллективом к 30-летию великого Октября. Интерес к новой работе пушкинцев у ленинградской общественности был огромный. Здесь сливались воедино и ожидание первого выступления в театре в роли драматурга знаменитейшего кинорежиссера и любовь к Николаю Черкасову, пожалуй, самому популярному в то время советскому артисту.

Пьеса «Жизнь в цвету» относилась по тогдашним театроведчески-критическим рубрикам к роду так называемых биографических. Но она резко отличалась от всего, что в те годы ставилось и было принято, так сказать, за некий эталон.

Обычно великих деятелей прошлого изображали в определенном ореоле величия, уже при жизни как бы «отлитых в бронзу». Драмы и даже трагедии, пережитые этими людьми, как правило, сглаживались, их жизненный и творческий путь выпрямлялся. Вспомним, например, что в фильме «Академик Иван Павлов» заключительный эпизод в первоначальном сценарном замысле должен был показать гениального физиолога, который, даже умирая, до последней секунды остается фанатически преданным своему призванию ученого. Смерть уже приближается к нему, а он, лишенный возможности экспериментировать в своих

«Жизнь в цвету». Спектакль Ленинградского академического театра драмы имени Пушкина. Мичурин—Н. Черкасов, Терентий — Ю. Толубеев

лабораториях, делает в этот момент объектом наблюдения самого себя. Он объясняет студентам, что сейчас происходит с ним, почему появляются у него те или иные реакции на окружающее. Он объясняет им: вот, смотрите, как умирает человек. Известно, что эта потрясающая по своему драматизму и человеческому величию сцена снята не была. На экране появился другой финал фильма: выступающий на трибуне академик.

Все это необходимо иметь в виду, чтобы по достоинству оценить ту смелость и даже, я бы сказал, творческую дерзость, с какой Александр Петрович Довженко, художественный руководитель театра имени Пушкина, постановщик спектакля Леонид Сергеевич Вивьен и Николай Константинович Черкасов подошли к образу Мичурина.

...Никогда не забуду: войдя в полутемный зрительный зал театра днем, когда шла очередная репетиция, я остановился где-то посреди кресел, ибо идти вперед было бы кощунством: со сцены звучал голос, полный боли, муки и в то же время глубочайшей веры в человеческое могущество:

— Дайте мне мир на сто лет!

Это был и яростный приказ, и неистовое требование, и мольба, великая мольба. Такой крик мог вырваться только из сердца, переполненного неистовой любовью к людям, сердца, захлебнувшегося от страданий и все же находящего в себе еще силы просить о даровании пусть таких же безмерно адских лет, что оно уже прожило, чтобы осуществить идею, которой отданы все часы и минуты подвижнической жизни.

Черкасов репетировал ту сцену, когда к Мичурину приходит козловский исправник Хренов и сообщает, что в просьбе ученого о государственной субсидии на его опыты ему отказано. В ответ на слова Мичурина, что ему нужны условия для науки, царский чиновник наставительно поучает: «Вам нужны условия, а нам нужна служба, а не этот кавардак в природе на государственные деньги...»

Хренов уходит. Мичурин остается в своем саду. Здесь-то и следует его монолог-раздумье:

— Как жалок мир. Как ненавижу я ничтожество и умственную лень. Ольха, осина, ель, ракита — куда ни гляну, все не человеческое — божье.

Повернувшись к молодой яблоньке, Мичурин продолжает:

— Яблоня, яблоня, что же нам делать? В холодной слепоте испокон веков застыл огромный север без счастья цвета и плода. Яблоко — лакомство. Виноград — песенное слово... Ужель не суждено нам победить? Ужель не доживу до тех времен, когда исчезнет древобоязнь в народе, древоненавистничество и темнота, когда не еловая шишка, а плод твой станет забавою ребенка? И не закону божию, а разведению плодов, как арифметике, правописанию и истории, будут обучать в каждой школе... Как это просто... Как абсолютно просто... Дайте мне мир на сто лет!

Не благостный философ, не умудренный, взирающий с высоты своего величия на мир гений науки, а живой, бесконечно униженный, метущийся в безысходности и все же несдающийся человек, труженик, поэт и мечтатель — вот кого видели в своем герое Довженко, Вивьен и Черкасов. Фанатик и страдалец, воитель и мученик науки, подвижник и легко ранимый человек, неистовый покоритель природы и бедняк, лишенный порой даже куска хлеба насущного, титан, бросающий вызов богам, и обездоленный труженик, в поте лица своего копающий грядки в никому неизвестном заштатном городишке Козлове, — таков был Мичурин — Черкасов.

Парадокс этого образа заключался в том, что его глубинная сущность выражалась в противоречивой форме. Зритель мог ужаснуться (и создатели образа не боялись этого), видя с какой жестокостью, например, разговаривает Мичурин со своей женой. Как в ответ на ее робко и нежно просящее: «Мне нужна твоя любовь», — он отвечает яро, беспощадно, бескомпромиссно. А ему нужна не любовь, а внимание и понимание к его трудам. Да, с таким человеком мучительно, невыносимо трудно идти по жизни. Но ведь истина-то заключается в том — и Черкасов великолепно, тончайше открывал это зрителю, — что Мичурин бесконечно любит свою жену. Его ярость, исступленность тем и вызывались, что он страшился этой любви, этой нежности, которая, дай он ей волю, могла бы взять какую-то частицу его души, заставить его в чем-то поступиться интересами науки. Он знал, что жизни его вряд ли хватит для осуществления всех его дерзновенных замыслов. Ненависть, презрение, тупость, казенное равнодушие царских чиновников, льстивые посулы и прямые торгашеские предложения заокеанских богатеев — все это он мог отметать со спокойным достоинством. Здесь ни при каких условиях он отступить не мог. Здесь он был как бы в броне своей преданности науке, понимания своего величайшего долга перед нищей Россией, перед ее обездоленным народом. А вот тогда, когда на него смотрели глаза жены, человека, бесконечно любящего, преданного ему, отрекшегося от собственной жизни ради того, чтобы ни в чем и никогда не помешать ему идти избранной дорогой, — мольба этих глаз могла и поколебать его. Тут его сердце могло бы и дрогнуть. Вот почему он и становился таким нестерпимо колючим, таким одержимым, исступленным, когда разговаривал с женой. Однако в глубине-то души он был движим добром, любовью и только добром и любовью. И это, конечно, чувствовала и сама его жена, Александра Васильевна. И эту сложность, трагически прекрасную, убийственно благородную понимал и потрясенный театральный зритель.

В пьесе есть эпизод, когда подспудное течение чувств героя прорывается наружу. Такова сцена смерти Александры Васильевны. Мы позволим себе процитировать ее.

А л е к с а н д р а В а с и л ь е в н а. Не шумите, хочу тишины... Иван, я покидаю тебя... Исчезаю... Ой...

М и ч у р и н. Ну вот... Не надо. Почему ты так думаешь?

А л е к с а н д р а В а с и л ь е в н а. Воспоминания заполнили весь дом. Распадается время... Где ты?

М и ч у р и н. Я здесь. Ты видишь меня?

При этих словах на сцене гас свет, и прожекторами высвечивались только головы Мичурина и Александры Васильевны. Просветленные, озаренные счастьем лица.

А л е к с а н д р а В а с и л ь е в н а. Вижу. Ты стоишь передо мной в цвету, моло-

дой и счастливый. Я слышу твой голос... Вспомни слова, Иван, пока не погас мой свет, что ты говорил мне тогда, такие прекрасные слова...

Мичурин. Тогда? Помню. Я тебе говорил: «Дорогая моя, мы проживем всю жизнь не так, как все. Совершенно иначе». И ты отвечала...

Александра Васильевна. И я отвечала: «Верю, милый мой...» А ты мне так хорошо тогда, так нежно говорил о России. Да... «Нашу жалкую ивовую да осиновую Россию мы превратим в сад, такой прекрасный, какой никогда не снился людям». Да... Какой ты был тогда красивый.

Мичурин. Какая ты красивая была!

Александра Васильевна. Милый мой...

Мичурин. Милая моя.

Александра Васильевна. И мы, помнишь, клялись за всю нашу жизнь не говорить друг другу ни одного неласкового слова. Никогда.

Мичурин (*одновременно с женой*). Никогда. Никогда.

Александра Васильевна. Боже мой! На всю жизнь!

Мичурин. Но вот вышли мы из мягких юношеских лет в суровое мужество. Много прекрасных движений растеряли на дорогах. И уже не поднять, не вернуть их никогда. Другие веления жизни волновали наши сердца...

При этих словах свет снова заливал сцену, и зрители опять видели Мичурина у постели умирающей жены.

— Воды! — просила Александра Васильевна.

Мы не случайно подробно пересказали этот эпизод. Дело в том, что мысленное перенесение героев в прошлое, что подчеркивалось режиссером затемнением сцены и высветлением только лиц исполнителей, вызвало тогда в критике немалые споры и прямое порицание.

Так, даже известный писатель, создатель прославленной пьесы «Беспокойная старость» и сценария «Депутат Балтики» Леонид Рахманов писал: «Драматург, как бы не доверяя естественному течению действия, вдруг прерывает его, заставляя героя выходить из реальной комнаты, из реального времени и у рампы высказываться перед зрителем.

...Внутренний монолог, мысли вслух, вдохновенные мечтания — для всего этого можно было найти место и время, не прибегая к искусственному разрыву реального действия, не мешая актеру жить на сцене».

Между тем в действительности никакого разрыва реального действия и никаких помех для жизни актера на сцене не существовало. Даже такой проницательный художник, как Рахманов, просто отдал здесь дань некоторым предрассудкам и ложным взглядам, существовавшим тогда в отношении некоторых форм театрального и кинематографического искусства. Довженко написал пьесу, как теперь совершенно ясно, глубоко новаторскую.

Вивьен, Черкасов, осуществляя постановку «Жизни в цвету», мыслили смело, обогащали театральный опыт, сценическую палитру.

Постановщик спектакля точно и глубоко понял драматурга, уверенно и свободно распоряжался сценическим временем и пространством, Черкасов нигде не прерывал логики внутренней жизни своего героя. Мичурин и оставался в той же комнате у постели жены, и вместе с нею уносился мыслью в прошлое, и снова возвращался к своей сегодняшней реальности. И он мог тут же сделать шаг к рампе и обратиться прямо в зрительный зал. Свободное вдохновение большого художника, которому всегда было подвластно искусство и внешнего и внутреннего перевоплощения, преодолевало сложнейшую творческую задачу с поразительно виртуозным мастерством и глубочайшей правдой существования в образе.

Я не боюсь сказать, что Довженко, Вивьен и Черкасов в спектакле «Жизнь в цвету», который был по своей форме во многом кинематографическим, значительно опередили те открытия, которые порой приписываются некоторым зарубежным кинорежиссерам. Жизнь Черкасова — Мичурина строилась в спектакле по законам единого, непрерывного потока мысли и чувства, жизни человека как бы одновременно в настоящем, прошлом и будущем.

По сути дела, на том же приеме строилась и замечательная сцена, когда Мичурин приходил в губком и говорил, что, как ему ни горько, но он не сможет по вызову Совнаркома ехать в Москву. «Но ведь Ленин вас ждет, Ленин!» — восклицает председатель губкома. И тогда, решительно прерывая спор, который начинался по этому поводу между членами губкома, Мичурин — Черкасов обращался прямо к Ленину. Актер выходил на авансцену и весь монолог произносил с той силой нерастраченной душевности и благодарности, которую только теперь и только к Ленину мог обратить Мичурин. Никогда не забуду тех удивительных черкасовских интонаций уважения и какой-то душевной сердечности, с какой его Мичурин словно лицом к лицу беседовал, именно беседовал, с Ильичем.

— Дорогой товарищ, я не приеду к вам. Я опоздал. Я стар, помощники зеленые, а недоделанного так много, что я не в силах уже оторваться. Не судилось мне счастье свидания с вами. Не трибуна суждена мне, а грядка. Здесь меня держат убогие мои произведения вот уже полстолетия. Когда станет вам легче, приезжайте сюда помечтать о судьбах человечества. Вы представить себе не можете, как здесь хорошо! Только зима сурова и зла. Когда морозы скуют российские реки, птицы падают на лету, дорогой Владимир Ильич.

Одной из вершин спектакля была трагедийная сцена, в которой Мичурин узнает о смерти Ленина. Январская стужа 1924 года. В саду-питомнике идут лихорадочные работы. Помощники естествоиспытателя пытаются спасти от небывалых морозов деревья и кусты. И вдруг с непокрытой головой появляется сам Иван Владимирович. Он бледен, только что получена весть о смерти Ильича. И неожиданно следует беспощадный мичуринский приказ: прекратить все работы, оставить растения под ледяным ветром. Пусть они борются с холодом. Лишь тот, кто выживет, сможет и дальше послужить науке. Эта сцена имела глубокий символический, философский смысл. Черкасов так ее и понимал, так и играл. Его герой стоял на авансцене с непокрытой старческой головой, подтверждая собственной судьбой все ту же беспощадную верность последовательной борьбе за обновление жизни, за ее революционное преобразование.

В последних сценах спектакля — встреча с Михаилом Ивановичем Калининым, со студентами — обласканный, отмеченный наградами, получивший все условия для работы, всенародно признанный Мичурин как бы оттаял. Но это не было перерождением, появлением нового человека. Нет, он был все тем же, но теперь любовь к людям, «забота о дальних», которая подвигала на титанический труд, получила свой конкретный адрес. Он видел тех людей, которые продолжали его восторжествовавшее, победившее дело.

Николай Константинович говорил, что ключ к образу ему дал рассказ Довженко о том, что до революции в Козлове Мичурина народ называл «бешеным», то есть неистовым, одержимым, фанатиком. Это «бешенство» и помогло Черкасову постигнуть сущность характера героя, неистового воителя, сражающегося во имя торжества добра. Отсюда, как нам кажется, в его Мичурине при всей несхожести этих образов было порой что-то от трогательности Дон-Кихота. И не случайно вместе со своим помощником Терентием, которого блистательно играл Юрий Толубеев, они иногда чем-то неуловимо напоминали бессмертную пару — рыцаря Ламанчского и его верного оруженосца. Только вместо ветряных мельниц у них было вполне реальное дело, а их мечта о счастливом будущем через все муки обретала для них реальные очертания...

Об исполнении Н. К. Черкасовым роли Мичурина написано немало. Мне хотелось здесь рассказать лишь о том, что поразило тогда и запомнилось на всю жизнь. А главное— сегодня еще яснее видишь подвиг актера.

Черкасов глубоко верил в великую миссию своего искусства. Он и сам был в чем-то порой похож на своего героя, неутомимого труженика, бесконечно одержимого в служении «коммунистическим детям». Он хотел еще долго служить им своим искусством. И мне кажется, что и сегодня я слышу слова не только Мичурина, но и самого Черкасова:

— Дайте мне мир на сто лет!

Мир современного киногероя

Даль Орлов

Новую свою книгу С. Фрейлих назвал «Чувство экрана»*.

Чувство экрана, чувство слова...

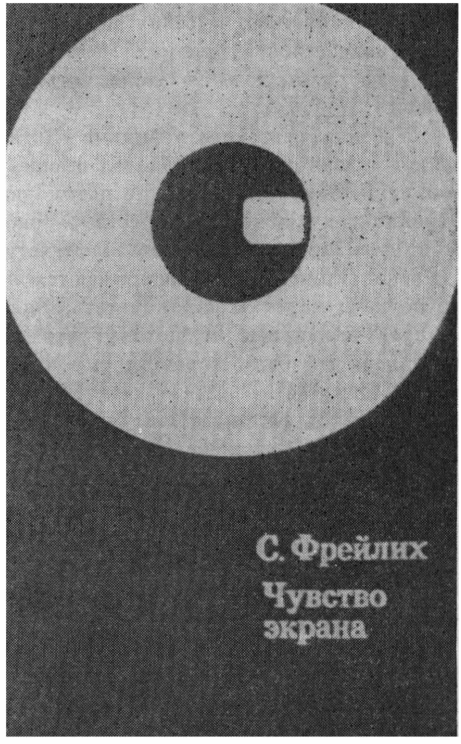
Вспоминается строка из стихотворения: «Уж если нету чувства слова, то просто чувство быть должно...»

В самом деле, как это важно, чтобы у автора было «просто чувство»— иными словами, духовный опыт, сумма накопленных наблюдений и переживаний, потерь и обретений, была гражданская зрелость и непременно — любовь к предмету своих долгих и непростых занятий!

В данном случае, мне кажется, перед нами не просто удачно названный сборник статей кинокритика, а литературный документ, который при всей его научной основательности и объективности насквозь лиричен, полностью погружен в сферу «просто чувства», пронизан глубоким любовным отношением к кинематографу как искусству вообще и прежде всего к нашему, советскому кинематографу, во многих его определяющих, кардинальных проявлениях.

Вот почему, читая эту книгу, следишь не только за тем, что говорит автор в каждом конкретном случае, но проникаешься его общей человеческой и профессиональной позицией, не можешь не разделить ее, не можешь не заразиться ею, ибо она, эта позиция, в высоком смысле партийна и народна, она вся исходит из понимания советского кино как непреходящего явления мирового прогрессивного искусства.

Не будем греха таить и скажем, что есть в нашем критическом цехе мастера выстраи-



* С. Фрейлих. Чувство экрана. М., «Искусство», 1972.

вать теоретические концепции не на базе конкретного материала искусства, а как бы рядом с этой базой. Когда и чувство слова наличествует и чувство экрана, но нет только чувства объективной справедливости, ответственности за свое дело.

Данная книга — не такая.

В статье о Миколе Садковиче С. Фрейлих пишет: «Когда речь идет об изображении современного общества, мы, как правило, более требовательны к кино, чем к литературе» (стр. 212). Можно оспаривать абсолютную справедливость данной формулировки, но не увидеть в ней искреннего восхищения кинематографом как поразительно могучим искусством для масс нельзя.

Кстати, о формулировках.

Афористичность стиля автора — не стремление поразить читающего хлестким, на поверхности лежащим умозаключением, а зримый результат продуманных, долгих, несуетливых наблюдений. Чувство экрана и чувство слова соединяются, высекая искру точного, запоминающегося афоризма.

Эти афоризмы хочется выписывать и цитировать.

Так в ходе разговора о фильме «Летят журавли» сказано: «Экран овладел высшей формой движения — мыслью». А потом дальше: «Именно так движется искусство — оно способно дать нам то, чего мы не ждем» (стр. 28).

Несколькими словами вскрываются причины неудачи картины «Знакомьтесь, Балуев!»: «Балуев безжизнен не потому, что хорош, а потому, что быть хорошим ему ничего не стоит» (стр. 34).

Коснувшись фильма «Коммунист», его главного героя Губанова, автор неожиданно делится с нами точным наблюдением: «Герой тот, кто может забыть себя для других» (стр. 34). Рассуждая о новаторах, он заключает: «Разведчиками могут быть художники неповторимые. Они ищут свое в искусстве, а прокладывают дорогу всем» (стр. 116).

Как видите, книга «Чувство экрана» написана языком точным, емким, ясным. Будучи серьезной и научной, она доступна самому широкому читателю.

Рассматривая разные плоскости и глубины в мире современного киногероя, С. Фрейлих исходит из того, что «кино стало искусством, когда научилось ч у в с т в о в а т ь и п о н и м а т ь. Пытаясь понять и объяснить человека, кино выработало свой язык...» (стр. 5).

После того как много десятилетий назад Гарвей пришел к выводу, что кровь в человеческом организме движется — открыл кровообращение, биологам и физиологам захотелось проникнуть (а эта задача во всем объеме перед ними смогла встать только сегодня) в структуру именно движущейся крови. Изучение мертвого мазка на стеклышке дает лишь малое, а порой искаженное представление о подлинном состоянии крови. Непосредственное изучение законов движущейся структуры — вот что важно знать науке. И не только биологической.

Осознание искусства кино как процесса, как безусловного движения, предопределенного изменениями в потоке жизни со всеми ее закономерностями и случайностями, промахами и победами, с ее в основе лежащим стратегическим оптимизмом, — все это делает рассуждения автора книги «Чувство экрана» не случайным скоплением конкретных оценок, а превращает их в концепцию, которая логично увязывает явления самого разнообразного кинематографического свойства. Отдельные наблюдения превращаются в науку.

Главе «Лицо героя» предпослан авторский эпиграф, воспроизведенный факсимильно (удачная, кстати, находка полиграфистов!): «Финал всего лишь конец произведения, но не конец мира. Истинные развязки чреваты завязками новых драм» (стр. 71).

В плане такого, не мертво застывшего, а подвижного понимания отношений и связей художественного сюжета и жизни оказываются удачно соотнесенными и пути Эйзенштейна от «Стачки», «Потемкина», «Октября» к «Старому и новому», а потом к «Грозному», и образ Губанова, который «дает нам новое представление о прекрасном», и рассуждения о том, что кино не пришло к «Чапаеву», а прошло через «Чапаева», и мысли о райзмановском принципе проявления личности

героя одновременно в сфере личных чувств и в сфере общественных страстей, и о современном ощущении положительного героя, с которым пришел в кино артист Баталов, и о «Председателе», и о «Шестом июля», и еще о многом другом.

Вообще говоря, кинолитература, критический отряд которой ярко представлен автором книги «Чувство экрана», отнюдь не вторична, даже если иметь в виду, что материал свой она берет у экрана, им как бы предопределяется. Она есть, несомненно, самостоятельный вид творчества, во многом подчиненный своим законам рождения, существования и развития, вид творчества, призванный среди прочих важных задач соотносить материал экрана с реальной действительностью. Пришедшая поначалу к читателю только как толкователь кинематографического действия, она давно уже сама влияет на развитие кино — и непременно должна влиять! — давая возможность кинематографу осознавать себя как явление, оберегая его, сколь возможно, от ошибок, прогнозируя его движение, предвидя и рекомендуя... Именно этим пафосом утверждения роли критики для нормального и победного роста советского искусства в целом пронизано Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

Рассматривая понятие «герой» сквозь призму жанра, С. Фрейлих увлекает нас по пути логично развивающихся размышлений. Оговорив важность для настоящего искусства показа точных мотивов человеческих дел, он обращает наше внимание на открытие братьев Васильевых в фильме «Чапаев», которые впервые с такой силой показали на экране нового драматического героя, пафос которого дал новый масштаб, новое единство искусству кино в критический для него момент перехода от немого периода к звуковому. Автор въяве дает почувствовать, увидеть, осознать связь животворных традиций революционной драмы с сегодняшним социалистическим киноискусством, указывая на их рост и обновление при анализе фильмов «Председатель», «Твой современник», «Девять дней одного года». Мы видим, как осваиваются художниками новые коллизии, отражающие новые закономерности поступательных этапов развития современного советского общества. Мы убеждаемся, что в лучших произведениях финалы и на самом деле «чреваты новыми конфликтами», завязками новых коллизий, достаточно обратиться к примеру героев таких картин, как «Коммунист», «Никто не хотел умирать», «Шестое июля» или «Первый учитель»...

Ценны и своевременны мысли автора, связанные с анализом достоинств и просчетов фильма «Живые и мертвые», представляющего на нашем экране жанр эпического романа. (Остается выразить сожаление, что в книгу в силу сугубо временных причин «не попала» эпопея «Освобождение». Разговор о ней в данном контексте был бы и уместен и любопытен. Уроки «Освобождения», я уверен, еще долго будут оказывать влияние на поиски способов и методов кинорешений масштабной исторической темы...) Несомненно оригинальны наблюдения С. Фрейлиха о прозе зрелого Ю. Райзмана, выходящего к современной теме через публицистику, и о движении М. Хуциева к той же цели через лирические жанры. Хотя при желании и можно разглядеть в этих рассуждениях некоторую логическую заданность... Повторяю, при желании. Ибо, конечно, и Ю. Райзман, и М. Хуциев в многообразии своих выявлений вряд ли могут быть объяты одним, даже очень точным, индивидуальным для каждого определением. И тем не менее, наука требует ясности, требует обозначения в живом явлении наиболее характерного, относящегося к его главной тенденции. Отсюда и лапидарные определения, отсюда и вид некоторой логической предопределенности.

Быть может, «элемент новизны» в наибольшей степени присущ той части книги «Чувство экрана», что посвящена трагикомедии. В самом деле, много ли нами читано по данному поводу не в приложении, скажем, к Чаплину, а к современному советскому кино?! Может быть, поэтому данная глава, в свое время опубликованная в журнале «Искусство кино», предлагает наибольшее число поводов для разного рода споров. А может быть, и потому,

что глава эта в значительной степени выглядит явлением, несколько опередившим самое себя. Ибо выход на трагикомедию был бы более естествен в данной книге не с плацдарма анализа особенностей эпического, публицистического и лирического романа, а все-таки исходя из определений современной трагедии, во-первых, и современной комедии, во-вторых. Удачно найденная автором «призма жанра» для рассмотрения характера современного героя не повернулась к нам двумя своими очень важными гранями. В данном случае такое рассуждение — даже не упрек, а скорее замечание читателя, увлекшегося тем, что в книге есть, и сожалеющего о том, чего в ней нет. Но, возможно, будет в следующих книгах... Тем более, сам автор оговаривается, подчеркивая актуальность трагикомедии, что это отнюдь «не предполагает, что несовременна, так сказать, в чистом виде кинотрагедия («Король Лир»), а также кинокомедия («Берегись автомобиля»)...» (стр. 96).

Как бы там ни было, но вывод критика о том, что взгляд художника, его индивидуальный стиль значительно проясняются через изучение столкновения героя и жанра, что это есть подступ к широкому разговору о проблеме стиля в кино, чрезвычайно перспективен и чреват новыми полезными теоретическими изысканиями.

«Сквозь время» — так озаглавлен большой раздел книги, включающий в себя статьи и заметки об отдельных фильмах, режиссерах, актерах. Здесь ведется взволнованный разговор о конкретных творческих и человеческих судьбах, о людях и произведениях как широко известных, так и менее известных. Здесь восстанавливается связь времен. То, что, казалось бы, стало достоянием архива, под аналитическим пером автора оказывается снова необходимым, своевременным, возвращается в арсенал действующего, наступательного искусства. Вертов, Червяков, Абдулов, Скуйбин, Садкович, Кулешов — живые, сейчас вдохновляющие примеры для кинематографической молодежи. Их судьбы — символы высокой творческой и профессиональной морали, присущей советским художникам.

Короткие, отточенные по стилю статьи о фильме «Чапаев», о повторном выходе на экран «Молодой гвардии», о «Встречном» согреты такой горячей привязанностью к нашей живой классике, таким личным чувством, что впору их назвать не статьями, а признанием в любви. Как трудно дается такой жанр кинолитературы, свидетельствуют, например, сами даты под семистраничной заметкой о «Броненосце «Потемкине»—1955—1967...

Более, я бы сказал, тезисны, конспективны заключительные статьи сборника: «Вехи», «Национальное и общечеловеческое», «Кинотеория», «Советский фильм и мировой кинематографический процесс». Они по существу своему обзорны и содержат возможности для дальнейшей разработки обозначенных тем. Автор выделяет наиболее существенные звенья в развитии преемственности советского кино двадцатых годов с периодом тридцатых, с послевоенным и сегодняшним его периодами. Влияние революционных традиций и достижений русского кино на становление молодых национальных кинематографий, связи между кинематографической теорией и практикой, логика процесса развития кино как искусства, мировое значение советского кинематографа, определившееся его связью с революционной практикой страны, народа, Коммунистической партии, — все это пусть кратко, но точно прочерчено в статьях, завершающих исследование.

Книга «Чувство экрана» многое дает для понимания мира современного киногероя. Она заставляет еще раз задуматься о главных, определяющих моментах жизни советского кино, снова и снова осознать величие искусства, рожденного духовным взлетом народа, построившего социализм.

Четвертая четверть

Евг. Габрилович

Глава первая

1

Конец войны застал меня в Берлине.

Я не попал на подписание акта о капитуляции третьего рейха, потому что пропуск давали только газетным орлам, а я был, невзирая на все мое прилежание, разве что чижиком. Я не видел ни Кейтеля с его фельдмаршальским жезлом, ни сопровождавших его лиц, ни мундиров, ни пронзительных вспышек «блицев». Зато, скажу по совести, повидал тогдашний Берлин, побродил по его улицам и дворам и пустым безнадзорным квартирам.

Эти квартиры походили на все оставленные наспех квартиры — сколько же я их повидал за войну! — та же оборванная на полувздохе жизнь. Только поломанная мебель была получше и разбитые унитазы помодней. И, пожалуй, еще отличие: длинные полотенца, где готической вязью были вышиты наставления о том, как жить. Изречения были премудры и правильны, насколько я разбирался в немецком языке.

На улицах почти не было прохожих. Мужчины при виде моих советских погон снимали шляпы, женщины делали робкий и быстрый книксен. И все — мужчины и женщины — говорили: «Гитлер капут». Эти слова почитались в тогдашнем Берлине словами смирения и признания своих заблуждений.

Приметил я и то обстоятельство, что дети, которые порой встречались мне по дворам, уже играли и звонко смеялись: девочки — в куклы, мальчишки — в войну — жизнь неизменна и в своем торжестве и в своих крушениях.

Через несколько дней мы отправились за Эльбу, в гости к заокеанским союзникам. Мы выехали на рассвете, и я увидел Германию в весеннем сиянии солнца и щебете птиц, в светлом шуме деревьев, и было не только странно, но просто невообразимо поверить, что это и есть та земля, откуда пошла плясать по Европе смерть. Мы ехали на полуторках и пели громкие песни — те самые, что шли с нами всю войну, и во многих песнях пелось о том, что мы тут понаделаем, когда наконец после стольких мук и несчастий придем сюда. Но вот мы пришли сюда и уже хотелось ехать вот так на полуторке, по этой наивной, зеленой дороге, в детском сиянии солнца и невесть куда. И было счастливое чувство, что вот теперь все наладится, угомонится, закрепится на месте — и небо, и мы, и эта полуторка, бегущая непонятно куда.

Мы подъехали к Эльбе, увидели затонувшие колесные пароходы, взорванный мост и моторные лодки, причалившие с того берега, чтобы забрать нас.

А на том берегу стояли толпами «джипы» с белыми звездами американских вооруженных сил, нас рассадили по рангам, впереди пошел броневик, потом три машины газетных обозревателей в военной форме США, за ними наши газетчики в нашей военной форме.

затем их и наши полковники, потом их и наши майоры. И опять броневик и в хвосте санитарный «додж» на случай внезапных недомоганий.

Вокруг лежала Саксония — сперва полого, потом в холмах: разноцветные домики, плющ, черепица. Люди бежали к калиткам и глазели на наш кортеж, стараясь понять, к хорошему это для них или к дурному.

Но в этом случае это было ни к хорошему, ни к дурному.

Мы подкатили к замку, где разместился американский штаб, солдаты, стоявшие в карауле, проделали соответствующий артикул встречи, и нас приветствовал генерал, чье имя было нам хорошо известно — высокий, старый и бравый, в пилотке, коричнево-серой куртке и крепких желтых ботинках. Мы взошли по мраморной лестнице.

В первый раз в жизни я попал в настоящий замок, в первый раз увидел не на экране, а въявь, что такое большой прием, когда вокруг легкий говор и легкий смех и множество рюмок и прорва блюд, воздушность вопросов и тонкость ответов.

Встал генерал в коричнево-серой куртке и сказал спич о том, что кончен поход, которому равного не было в долгой истории человечества, так пусть же отныне светит мирное солнце и плодоносит земля и пусть никогда не сотрется память о братстве оружия. Пусть споры решают совесть и честность, а не коварство и кровь.

Встал наш генерал и согласился со сказанным.

После приема мы двинулись назад к Эльбе — наш «джип» сопровождал молодой американский офицер, который, как вскоре нам стало ясно, примчался сюда из Парижа. Теперь он рассказывал нам об этом Вавилоне, причмокивая и воздевая руки. Это причмокивание и воздевание рук было единственным, что мы понимали в его рассказе, так как не знали английского языка. Но и одним причмокиванием он объяснил нам, что Париж хорош, и жизнь хороша, и русские хороши, и что он курит хорошие сигареты, которые хорошо курить только так, как курит их он. А он курил, закинув ногу через борт «джипа», и за кромкой его носков виднелась волосатая голень, а дым был высок и небрежен — именно так, как у нас сейчас курят пижоны, полагая, что это и есть последний крик моды. Так вот, этот крик я видел уже в те годы на Эльбе; вообще-то очень давно я видел в нравах и людях много такого, что теперь кажется новым и щегольским.

Мы ехали по Саксонии и слушали о Париже, а рядом в полях все было мягко и тихо, дул светлый ветер и чудилось, что жизнь и вправду угомонилась и мир слетел на нас наконец с этих рыжих вечерних небес.

Мы подъехали к Эльбе, застучали моторные лодки, наш проводник — офицер, побывавший в Париже,— остался на том берегу и пел «Катюшу» и долго махал нам руками, и мы в ответ махали ему руками и пели «Катюшу», да так и причалили к берегу, веселые, с песней и в легком хмелю.

Ибо хмель от сухого вина не возбранялся фронтовикам, приглашенным на раут.

2

В Берлине меня ждала редакционная телеграмма, отзывавшая в Москву: война завершилась, и не только я, но и другие военные спецкоры увязывали чемоданы.

Мы выехали вдвоем — я и начальник авиационного отдела «Красной звезды» — плотный полковник, живой, веселый и пробивной, снабжавший редакцию отличными газетными материалами, за что беспрестанно получал благодарность. Я тоже бывало получал благодарность, но не больше трех раз за войну. Конечно, во мне порой тлела законная зависть к полковнику, но мы были с ним боевыми товарищами, столь часто вместе петлявшими на попутках, столь горько вкупе хлебнувшие, столь много дружно обговорившие и обдумавшие, что для недоброжелательства и других черных чувств не оставалось и щели. Мы сели в «эмку», прикрепили к багажнику трофейное барахлишко и двинулись на восток.

Мы ехали на восток по тем же дорогам, по которым в годы войны пробирались на запад. Мы ехали не торопясь, останавливаясь в се-

лах и городках, где подолгу живали в военное время. Все тут было еще в войне и все-таки уже вне войны. Война уже начала отдаляться. Словно отваливающий от пристани пароход, оставляющий за собой все более явственное пространство воды, война, завершившись, была сперва совсем близко к людям, их думам, их памяти, затем — по мере того как мы отъезжали все дальше и дальше — туманилась, растворялась в новых делах и заботах, которые принадлежали уже иному времени. И чем дальше мы ехали, тем больше становилось вокруг послевоенных дел. Да и память все больше и больше становилась послевоенной.

Сперва нас встречали с шумом и радостью — ведь вовсе недавно мы жили тут; потом — тоже с радостью, но уже поровней, хотя и здесь мы подолгу квартировали в военные дни и делились надеждами и харчами; потом еще поровней, оно и понятно, ведь столько народа, военных и невоенных, прошло под этими крышами с той поры, как мы были тут.

Вот так мы ехали, полковник и я, два друга по фронту, и говорили о том, какой же это гигантский пласт жизни — война, какой же это неизмеримый взрыв всего в человеке, а также о том, где мы с ним побывали в войну, по каким дорогам поездили, каких людей повидали, и с кем о чем говорили, и где и как ночевали, и где нас бомбили, и где нас кормили. И о погибших и уцелевших.

А когда перегон был особенно велик и было побольше минут для обобщений, мы говорили о том, что пришла пора иных чувствований, иной вдумчивости, иных соразмерностей жизни и смерти, иной чуткости, иной глубины в понимании важного и неважного. И о многих других превосходных вещах.

Так мы ехали, ехали и приехали к предместьям Москвы, столь памятным нам по сорок первому году, где все еще проступали поросшие желторотой ромашкой окопы; мы миновали заставу, где были сдвинуты в горы «ежи», и вот Москва — сперва Дорогомилово, потом Арбат, бульвары, Рождественка с бывшим монастырем, Варсонофьевский переулок. Тут жил мой полковник. Мы подрулили к подъезду, слезли с машины, прижали друг друга к сердцу — ведь позади были годы войны и все, что в войне. Еще раз расцеловались, смахнули слезу, пообещали встречаться, я сел в машину, и мы расстались, чтобы, как кажется, уже ни разу не встретиться за прошедшие с той поры тридцать лет.

Походы окончились, пришла четвертая четверть моей жизни.

3

После войны я вернулся к привычным занятиям — стал опять писать очерки и рассказы. Творческих выездов на места было в те годы много, меня посылали писать о городах и заводах, вставших из пепла, об инженерах, прорабах, механизаторах, сталеварах, разведчиках недр. Это было, конечно, совсем иное, чем писать о боевых генералах и залпах «катюш», но, как мне казалось тогда, литератор должен уметь писать на любую тему.

Редакторы той эпохи охотно печатали эти работы — перелистывая их через столько лет, я поражаюсь ребяческой самонадеянности моего пера. Я писал о людях легко и самоуверенно, убежденный в том, что разобрался в них, выявил самое важное и даже схватил в них то, чего они сами не видят в себе. С забавной непринужденностью я вдавался в их чувства и мысли, характеризовал их мир, ставил межи и отметки, рассказывал о событиях, связанных с жизнью и делом этих людей, и даже придумывал им жизнь и события: что-что, а то, чего ждал от меня редактор тех давних времен, я изучил в совершенстве.

Все эти мои писания, как и многое из того, что я писал о войне, были явными неудачами литератора, свидетеля — в силу судьбы своей — величайших побед и несчастий, неслыханной стойкости, беспримерного горя, сумевшего обойтись в писаниях обо всем этом сотней глаголов, полсотней имен прилагательных да десятком, другим восклицаний, бывших тогда (и не только тогда) нарасхват.

Уже гораздо поздней я подумал о том, что это произошло потому, что, описывая мужество, стойкость, упорство моих героев, я полагал, что все м о е, составляющее меня, обра-

зующее меня, вчистую не подходит к ним, не вмещается в них, несоразмерно ничтожно с ними и противоречит их подвигам и геройству. Я боялся влить в них свои раздумья и чувства, все то, что мне дорого и составляет м о е. Боялся коснуться м о и м. Затенить их с в о и м. Опасался примешивать с в о е к зеркальной ясности тех, о ком мне поручено было писать. Опасался своей немужественности, интеллигентской всклокоченности, неровных порывов письма и мысли.

Лишь много позже я стал понимать, что сколь ни разнимся мы — герой мой и я, — мы все же настоены на некоей общей траве или смеси трав жизни и времени. И если герой мой — это вовсе не то, что я, то все же — хочу я этого или нет — в нем под моим пером куда больше того, что во мне, чем того, чего во мне нет. И чтобы писать о героях, надо не только не опасаться затенить их с в о и м, но, напротив, искать в них с в о е.

Впрочем, в те годы, о которых я здесь пишу, произошла со мной некая житейская неприятность, в итоге которой мои занятия литератора были прерваны.

Я долго сидел без работы. Но на шестом месяце полного мрака вдруг раздался телефонный звонок и чей-то решительный бас, показавшийся нежней арфы, предложил мне заняться дикторским текстом к документальной кинокартине «Сага о рыбе».

Я помчался на киностудию, мне прокрутили сагу. В ней рассказывалось, как на Каспии ловят рыбу. Бригада каспийских рыбаков закидывала невод, потом вытягивала его. С невода стекала вода, а в неводе оставалась добыча. Гвоздь фильма (и потому-то он назывался «сагой») состоял в том, что однажды в неводе оказалась громадная рыбина, какой еще не вылавливали никогда. Пленка подробно рассказывала о том, как поднимали эту диковину на палубу и как ее одолели. В завершении воспроизводились песни и пляски команды.

Таков был, выражаясь профессионально, визуальный, документальный ряд. Моя задача как автора текста заключалась в том, чтобы поднять, обобщить этот ряд, рассказав о значении рыбного промысла вообще, о выполнении плана ловли на Каспии, о перспективе роста рыболовецких хозяйств и о многом другом в сопоставлениях, подытоживаниях и цифрах.

Задача создания словесного аккомпанемента к фильму всегда нелегка. Для меня она осложнилась еще и тем, что деньги, ассигнованные на текст, были дочиста вычерпаны предыдущими авторами и мне обещали выплатить гонорар только после подписания акта об окончательном одобрении картины.

Я принялся за работу с рвением литератора, который в течение шести месяцев брал в руки перо лишь для того, чтобы чертить на бумаге виньетки. Вскоре дикторский текст был готов, рассмотрен, подвергнут критическим замечаниям, исправлен мною, еще раз рассмотрен, еще раз исправлен мною и принят.

Семья моя подняла голову.

Текст был записан, фонограмма подложена под изображение, картина показана в надлежащих инстанциях, утверждена, и ведомость на оплату моей работы уже тронулась было в кассу, как вдруг пришла из Астрахани бумага, где значилось, что вся эта сага — бесстыдная инсценировка: не было в действительной жизни ни этакой рыбы, ни таких рыбаков.

Бумаге был тут же дан ход, режиссера сняли с работы, пленку смыли, а я остался без гонорара.

Семья моя опять опустила голову.

4. Прогулки

Когда мне стукнуло семьдесят лет, я решил побродить по Москве. Не то чтобы я задался глобальными целями, просто-напросто захотелось мне кое-что вспомнить, кое с чем попрощаться, кое-чему порадоваться, кое о чем пожалеть. Я сунул в карман записную книжку и тронулся в путь.

Сперва я пошел в Каретный ряд. В одном из его переулков, когда-то, еще при царе, находилась квартира, где разместилась моя родительская семья, покинув родной Воронеж: первая наша квартира в Москве.

Дом сохранился, он стоял странный, долгий, чудаковатый, даже как бы слегка рех-

нувшийся среди сияющего модерна, проникшего даже сюда под Цветной бульвар.

Я вошел во двор. Я не помнил ни квартиры, ни этажа, мне кажется, что мы жили на первом — там стояли голландские печи и все с мороза грели ладони об изразец. Громадный дворник приносил по утрам дрова: возможно, впрочем, что он мне только казался таким, потому что сам-то я был весьма невелик —такие миражи нередко случаются в жизни.

Мы приехали из Воронежа осенью всей семьей, с багажом пространным и провинциальным, на мне была форменная фуражка с гербом Воронежского реального училища и партикулярные короткие штаны. Над этими штанами долго потом еще глумились московские мальчишки. Многое я забыл в своей жизни и многим простил, но этих штанов не забыл и этим штанам не прощу.

Встречал нас на Курском вокзале отец, приехавший в Москву заранее. Он имел вид заправского москвича, мало похожий на облик воронежского аптекаря, моего давешнего отца. На нем была шляпа-панама, пиджак-альпага, золотое пенсне и черные на резинках штиблеты.

Да и в повадках его обнажилось что-то столичное. Он небрежно кликнул двоих носильщиков с обширными бляхами на груди и велел снести вещи в двухконный извозчичий фаэтон. Носильщики взгромоздили три чемодана и две корзины, отец небрежно кинул двухгривенный, извозчик зачмокал губами, и мы с площади Курского вокзала свернули на Садовую-Черногрязскую. Так свершился наш въезд в Москву.

Садовая была тогда в маленьких домиках, в густых палисадниках с врытыми в них деревянными столами, над которыми по случаю теплого вечера струился дым самоваров. Грязь по обочинам была сильная, но столичная, не такая жирная, как наша воронежская. Не такая пышная, черноземная.

Мы ехали по Садовым, и на каждом шагу были лавки, где в глубине стояли в фартуках молодцы, продававшие мясо, рыбу, фураж, сбрую, кожу, лампадное масло. Проплывали булочные с железными кренделями над тротуаром, и гремели грузовики, и звонили в церквах, и метали искры трамваи, и вразброд, вперемешку шел всяческий люд. Порой, рассекая желтые сумерки, со свистом обгоняли нас лихачи с господами и дамами в узких ботинках. Тогда отец, хотя и поднаторевший в столичной жизни, однако застрявший в своих моральных воззрениях где-то между Воронежем и Москвой, говорил мне, что это прожигатели жизни и жить так нехорошо. Но — странная вещь! — тогда, с первых часов в Москве, мне больше нравились те, кто режет воздух со свистом, вразлет, чем те, кто мирно ходит по тротуару. Впоследствии я осознал ошибочность этих симпатий.

Мы миновали Красные ворота с крылатыми гениями, трубившими славу, проехали Сухаревку с ее башней — конечно, это был всего только эмбрион той Сухаревки, которой суждено было прогреметь на весь мир в двадцатых годах,— оставили позади себя Самотеку с ее Цветным и Драчовкой, свернули в Каретные переулки и остановились у дома, где на окнах еще не были смыты голубые билетики, возвещавшие о сдаче внаем. Это была вполне прочная московская квартира с печами, ватерклозетом, без ванны, с сенями и дровяной плитой, с кладовкой и керосиновым освещением, а также с садом, где можно было под липой пить чай.

Сперва я поступил в реальное училище Виноградова у Петровских ворот, против монастыря, потом перешел в гимназию Страхова. Москва моих отроческих времен не имела проспектов, компьютеров, небоскребов, лазеров, атомных институтов, она была без такси, троллейбусов, аэровокзалов, полетов в космос — вся в булыге и кривизне, с острым запахом по весне земли, расцветающей зелени, дымящегося навоза, прелых дворов и белого хлеба. Она была с Тверской и Бабьегородской плотиной, концертами Скрябина, футуристами, меблирашками, балеринами Гельцер и Балашовой, охранкой в Большом Гнездниковском, карманниками, теософами, адвокатами, городовыми, газетами «Раннее утро» и «Русское слово», с подпольными группами и ли-

стовками, о чем я тогда не имел никакого понятия и узнал только после того, как не стало городовых. Еще были сбитенщики, трактиры, самоубийцы по убеждению, зеленые Воробьевы горы и Московский Художественный театр.

В двадцатые годы, работая в театре Мейерхольда, я стал заклятым противником Художественного театра. Есть немало такого, что не нравится мне в этом театре и посейчас. Но в те годы, на последней ступени отрочества, я был самым пылким его поборником и самым азартным апологетом.

Не книги, а именно этот театр первым раскрыл мне искусство, захлестнул мою душу, содрогнул ее желчью и нежностью, увлек в странный мир сущего и не сущего, действительного и придуманного, непереносимо печального и невообразимо смешного — в мир, в штате которого я состою до сих пор.

В те годы в этот театр невозможно было достать дешевых билетов, и администрация устраивала лотереи во дворе, в Камергерском — тот, кто вытягивал счастливый талон, получал билет.

Лотерея происходила рано, и в сумраке зимнего утра во двор набивалось много народа — студентов, курсисток, гимназеров и прочего развеселого люда, мороз спирал дух, жгли костры, обивали себя от стужи ладонями и чтобы легче и теплей было в ожидании, пели песни про дни нашей жизни, «Дубинушку», а также про то, что следует веселиться, пока ты юн.

Выигрыш приходил не часто — куда верней было изловчаться зайцем, просачиваясь на самые верхние боковые места. Бывали счастливые вечера, когда меня подхватывали с собой молодые актеры или старые костюмерши, умиленные моим пристрастием к сцене в столь отроческие годы. Так, правдой и хитростью, я просмотрел все спектакли художественников, и именно здесь, на тех боковых местах, в верхотуре, зажглась моя необъятная любовь к Чехову, которой я — не раз менявший свои привязанности и вкусы — остался верен намертво, навсегда. Я любил Чехова, когда был гимназистом и когда был студентом, в пору мира и в пору войны, любил, когда был холостым и когда стал женатым, любил, когда ни бельмеса не смыслил в жизни, люблю и теперь, когда понял в ней кое-что.

Понемногу билетеры присмотрелись ко мне, даже сочли меня как бы своим, и мне удалось однажды, сбежав с уроков, пробраться утром на репетицию в темный зал. Занавес с чайкой был раскрыт, на сцене стояли выгородки, и актеры в ожидании режиссера щебетали о своем, о земном.

Я сидел в самом темном углу у стены, вжимаясь во мрак. Зеленая лампа на режиссерском столе давала в зал шаткий свет, я сидел во мгле, скрытый от всех, пораженный суетной заурядностью актерских слов и актерского смеха—тогда я еще не знал, как заурядно и суетно то, что снизу кажется чрезвычайным.

Все затихло, вошел Константин Сергеевич. Я знал его хорошо, потому что томимый восторгом не раз ходил за ним по пятам по Петровке и Каретному ряду. Репетиция началась, Станиславский сидел недвижно. Вдруг он закричал: «Не так! Не так!» — и взбежал по мосткам на сцену, что-то показывая и разъясняя. Потом снова направился в зал. Внезапно он оборвал свой шаг и вскинул пенсне, всматриваясь в темную глубину. Он глядел не куда-нибудь, а именно в мою тьму, в ту часть темноты, где находился я.

— Кто там сидит? — резко и громко спросил он.

Все обернулись, ассистенты рванулись ко мне и, возмущенно гудя, вытащили к столу. И вот я стоял в моей гимназической куртке перед Константином Сергеевичем, очумев от робости и отчаяния. Он снял пенсне.

— Что вам здесь нужно, сударь? — спросил он.

Все вокруг засмеялись, всем показалось смешным это обращение.

— Вы как попали сюда? Вы чей? Чей-нибудь сын?

Я был здесь ничей, я просто-напросто очень любил искусство и, малость очухавшись, объяснил это Мастеру дрожащими гимназическими словами.

Видать, я пришелся в хороший час, Станиславский заулыбался и сказал:

— Стало быть, мы товарищи. Я тоже люблю искусство.

Снова все засмеялись, конечно, тому, что мы с ним товарищи. Я осмелел.

— Константин Сергеевич! — сказал я.

— Что мой дружок?

— Позвольте мне досмотреть.

— К чему?

— Мне очень хочется стать артистом.

Странная дымка вдруг пробежала в его зрачках. Он замахал рукой.

— Не надо, мальчик! — проговорил он. — Лучше давайте вместе сбежим отсюда.

И все опять засмеялись и зааплодировали, полагая, что Мастер шутит и что бежать надо мне, а уж, конечно, не ему.

Я тоже понял, что это шутка.

И только теперь, через столько лет, все чаще и чаще думаю, что, может быть, и не шутка. Впрочем, не знаю и не могу утверждать.

Во всяком случае, досмотрев репетицию, я возвратился домой с твердым решением стать артистом. Но когда за семейным обедом я объявил об этом, отец гаркнул:

— Нет!

Помолчал и еще раз:

— Нет!

Как видите, он был того же мнения, что Станиславский.

Вот я и не стал артистом.

Глава вторая

1

Итак, каспийская сага скончалась, семья моя опять опустила голову.

Но лед все же таял: месяца через три мне дали задание написать сценарий документального фильма, на сей раз о ружейной охоте. Командировочных не полагалось, я выбрал охотника из Подмосковья. Мы с ним с неделю бродили по лесам и полям. Стрелял он неплохо, но больше любил посидеть, покурить, разжечь костерок да покидаться словами о жизни.

Свои суждения он произносил уверенно, с упором и наставлением, упуская из вида, что и до встречи с ним я полвека жил и не раз толковал о жизни и думал о ней и примерял себя к ней, да к тому же еще побывал на войне, где тоже кое-что повидал и кое над чем призадумался, и что почти все, в чем он меня наставлял, было мне давным-давно ведомо и изрядно поднадоело. Но он говорил так веско и неторопливо, и было так тепло и светло по ночам в то лето, и были так ласковы перепады тьмы и рассвета, так нежен ход времени, так многозначен рыжий костер, в котором светилось черное, синее, желтое и даже голубое, что хотелось не только слушать, но и самому говорить о том, что давным-давно ведомо и поднадоело.

В общем, я написал сценарий об этом охотнике, который ходил по лесам, а по вечерам толковал у костра о жизни.

Сценарий забраковали на студии, обвинили моего героя в том, что он одиночка-индивидуалист, показан вне связи с другими охотниками, вне коллектива, в каком-то унылом вакууме.

С подобными обвинениями мне и моим коллегам приходилось сталкиваться и позже. Упреки подобного рода были весьма чувствительными и приводили к поспешным сценарным заплатам из массовых сцен и натянутых персонажей.

Сильно грешил такими поправками и я. Но уже с первых шагов своей кинодеятельности пытался я убедить инстанции, ведавшие движением сценарных масс, что один лишь количественный масштаб фильма, одно лишь число введенных в действие лиц не имеет никакого значения для оценки гражданского, политического потенциала фильма. Дело в герое, в его многогранности, в объеме, правде и глубине его мысли и чувств.

Только из глубин л и ч н о с т н о г о, из его самобытности, особенности и силы может искусство экрана создать ту атмосферу гражданственности и подвига, которая действительно увлечет всех. Герой в этом случае никогда не покажется одиночкой (даже если на протяжении всего фильма он будет сидеть

в глухой комнате; совершенно один), потому что несет в себе жизнь в самых сложных, правдивых, естественных, настоящих сплетениях и, значит, дорог и близко понятен миллионам тех, кто сидит в кино. Он убеждает их и ведет за собой не в силу того, что назначен убеждать и вести, а в силу своей человечности, правды и обаяния. Миллионы зрителей горячо окружают его — какой уж тут одиночка!

Мне не раз доводилось читать, что я упрямый противник монументальных лент, свободной, просторной экранной кисти, повествующей о движении крупных масс и больших ключевых событиях. Были критики, доказывавшие, что я завираюсь, что надо учиться быть объективным и не навязывать всем той стилистики, которой придерживаешься сам.

Дело, однако, в том, что никогда я не был противником монументальных картин. Напротив, я полагаю и всегда полагал, что советский киномонументализм — явление исключительное. Это действительно целая серия блестящих эпопей, сделавших чрезвычайно много для утверждения революционного искусства, для рассказа о революции и ее героях. Правда, и здесь невозможна оценка суммарная и кое-какие восторги пора бы пересмотреть. Но сила воздействия лучших из этих лент огромна, герои их стали примером непреклонного мужества, гражданской честности, прямоты и неколебимости.

Но для меня не менее верно и безусловно то, что и в сфере монументальных, широких полотен необходим сегодня упорный поиск. Это относится и к новым формам показа м а с ш т а б н о г о (одним лишь увеличением количества персонажей или инъекцией документальных кадров не обойтись и в поисках новых форм рассказа о массах и в непременном использовании всех бескрайних возможностей современного киноязыка). Но больше всего это относится опять же к поискам л и ч н о с т н о г о в каждом новом герое. Образ заглавного героя сегодняшней нашей монументальной картины о больших, ключевых событиях должен быть, как мне кажется, столь же неповторим, точно очерчен, исследован во всех своих гранях, как и характер, образ героя так называемых камерных, «замкнутых» фильмов. Между тем миссия такого подробного, тщательного исследования как бы безмолвно отдана именно этим «замкнутым» кинокартинам. Существует даже немало печатных устных теорий, определяющих, что широкий киномасштаб якобы не нуждается ни в тонкостях, ни в подробностях, ни в психологической развернутости. Вот с этим я спорил и спорю.

Поиск неповторимой личности, сложно выраженного характера столь же необходим в масштабном фильме, как и в «замкнутых», в кинополотнах широкого действия, крупного фона, как и в картинах, ограниченных по воле художника скромным фоном и малым числом действующих лиц.

Эта нехитрая истина кажется мне весьма актуальной и в наши дни, когда на экране порой появляются фильмы широкого размаха, где, однако, отчетливо ощущается девальвация человека, его душевного мира, его характера и страстей, приведение его к обычному стертому знаменателю, где подвиг, любовь, даже смерть всего только штамп и клише.

2

Провалившись в документальном жанре, я решил опять обратиться к формам художественным. Но немало времени утекло прежде чем мне доверили хотя бы экранизацию.

И я стал их делать одну за другой.

Создание киноэкранизаций заслуживает особого места в биографии кинодраматурга, а возможно, даже исследования на соискание степени кандидата наук. Я ограничусь короткими замечаниями.

Профессиональному сценаристу весьма часто приходится заниматься темами, возникшими извне и по тем или иным причинам оказавшимися на его письменном столе. Заметная доля продукции кинодраматурга есть работа с темами, мыслями и проблемами, мало затрагивающими его писательский мир, в далекой, а порой и неясной ему общественной душевной сфере, с персонажами, в сущности,

посторонними ему. В общем, обычно это работа не архитектора, а прораба.

К таким работам нередко относятся и экранизации. Но только тогда, когда нет творческой совместимости основного автора и экранизатора. Я нарочно беру это модное, может быть, чуть жеманное слово.

Возьму для сравнения одну из очень распространенных категорий труда нашего брата: исправление чужих диалогов. Вам говорят: сценарий вполне готов и вполне одобрен, надо только выправить диалог. Превосходно. Но что значит — выправить диалог?

Диалог не существует сам по себе, вне рисунка сцены, ее сюжета, динамики, внутренних поворотов, подтекстов, не говоря уже о характере персонажей, их манере действовать и говорить. Нельзя исправлять диалог на холодном, порожнем месте. Пресные реплики почти всегда имеют в основе своей бескровную сценическую структуру.

Чтобы диалог «пошел», надо перерисовать всю сцену. Трудности с диалогом являются для художника верным признаком того, что сам эпизод построен неверно. В этом случае бессмысленно перебирать и комбинировать реплики — следует переработать сцену, а то и целую группу сцен. Исправление диалогов есть в значительной доле поиск новых структур, иных сценических положений, подтекстов, сюжетных сплетений и даже иного характера, нрава и темперамента персонажей.

Вот что значит исправить диалог, если говорить об этом творчески и серьезно.

Но знаю по опыту — такой оборот обычно приводит в негодование автора «вполне одобренного и готового к производству сценария». Да, он дал согласие на ремонт реплик, на этакий косметический крем и губную помаду, но задевать потолки и стены, воздвигнутые и выстраданные им, не разрешит никому.

И начинаются ссоры. Нет творческой совместимости.

Когда же она налицо, когда у автора и диалогиста одни и те же пристрастия в искусстве, когда у них единое понимание хорошего и дурного в кино, точного и неточного, естественного и фальшивого, значительного и ничтожного, тогда и структурные изменения лягут без ссор и реплики пойдут согласованно и легко.

Примерно то же бывает и с экранизациями. Казалось бы, ясно, что подобно тому, как бессмысленно исправлять диалог, не видоизменяя рисунка сцены, бессмысленно и экранизировать, не меняя, а порой и совершенно разрушая и возводя по-иному строение подлинника. Автор книги или пьесы в принципе с этим согласен. Но как только экранизатор практически приступает к подобного рода вмешательству, как только начинает прощупываться (а это естественно, и без этого невозможно) его собственный почерк кинематографического писателя, так возникает досада и раздражение. Досада с обеих сторон, но, конечно, вопли прозаика или театрального драматурга всегда убедительней для инстанций, нежели тенорок сценариста. Тенор стушевывается и уходит в ничто.

Я сделал в те годы немало экранизаций, бывали удачи, бывали крушения. Я покрасил, скрепил, обстругал, освежил сотни сцен с диалогами, страстными, тихими, желчными, восхищенными, гражданскими, бытовыми, я встречался с многими авторами — с теми, что стали моими друзьями, и с теми, что стали недоброжелателями,— и все это вкупе привело меня к первой несмелой мысли о творческой совместимости на дорогах искусства. С годами мысль эта стала шире, полней и коснулась сперва проблемы сценарист и герой, потом вопроса сценарист и режиссер и, наконец, столь сложной материи, как сценарист и тема.

Но на этой материи я остановлюсь в свое время и поставлю ее, может быть, как бы выводом из всей моей жизни на белом свете и деятельности в кино.

3

Прошло лет пять-шесть с конца войны, и после многих экранизаций и дикторских текстов я решил, что настала пора вернуться к сценариям оригинальным. Написать художественный сценарий не по чужим мыслям, словам и вздохам, а по своим.

О чем?

Я выбирал долго. Конечно, естественней всего для меня в то время был рассказ о войне. В этом деле я разбирался. Не то чтобы я участвовал в битвах за переправы, или ходил в атаки, или брал штурмом высоты и города — этого не случалось. Но в переплеты я попадал, на передовых бывал и жизнь их знал. И чувства и мысли тех, кто ходит в атаку, знал тоже. И как мне казалось тогда — не хуже других литераторов, что в те годы писали об этом.

Однако странное чувство овладевало мной всякий раз, когда я думал писать о войне. Она осталась во мне такой необъятной громадиной, таким поворотом всего, таким вместилищем русского подвига и русского горя, что я не мог заставить себя разбросать все это по экранным залпам «катюш» и актерским смертям. Любой сюжет, который бы я ни придумал, казался мне прахом, притворством, ложью в сравнении с тем, что было. Война перекопала меня, переворошила, перекроила, слишком близко придвинула ко всему в человеке, и мне не хватало силы размеренно, в рамках и догмах профессии, говорить о ней в кинотеатрах.

Лишь об одном — о себе, о том, как она меня ворошила, я бы мог написать. Но не был приучен писать о себе для экрана. Тем более о себе на войне.

Тем временем военные фильмы шли один за другим, иные были плохими, другие прекрасными, разрыв во мне между подлинным фронтом и фронтом экранным сужался и наконец — так как память вообще снисходительна — и вовсе исчез. Что-то во мне попритерлось, ослабло. Что-то ушло. Все перекопанное войной постепенно встало на место, все перекроенное срослось, оставив лишь шов. И вот наконец экранные битвы, бомбежки, плацдармы стали казаться мне похожими на взаправдашние. Даже острей и точней.

И так как этот процесс совпал с моим томившим меня желанием вернуться в художественное кино не экранизатором, а творцом, то я решился все же написать о войне.

Я остановился на рассказе о двух совсем молодых военных — девушке и парнишке. Им нет восемнадцати, они ни разу не встретятся в фильме, сценарий мой станет двумя параллельными повестями о двух совсем юных судьбах среди пушек, огня и гармошек войны.

Есть нечто в войне, что исключительно важно для литератора. Это раскрытость человека. Под многими защитными покрывалами живет и действует человек, война их порой снимает. Он развернут, как бывает развернут сложно скрепленный пакет.

Мне и хотелось вот так развернуть молодых героев. Мир жизни, едва затеплившейся, смешной, наивной, обидчивой и самонадеянной, как все желторотое во все времена. Разница только в том, что рядом смерть. Смерть не единожды проскользнувшая, так сказать, на лету, на мгновение, а смерть привычная, как жизнь. Смерть как быт. И подвиг как быт.

Мне хотелось, чтобы каждый из этих юных существ рассказал о своей военной судьбе. Развернулся душой, ничего не скрывая и не подправляя.

Именно так, как это бывало тогда, на войне.

Нечто безмерно юное, думал я, доверчивое и ершистое вдруг погружается в гигантскую массу людей, в ворох л ю д с к о г о, охватывается всем тем людским, ежедневным, то высоким, то суетным, что из года в год шло к победе.

Что сталось от этого погружения? Как перестроилась юность, повернулась ершистость, преобразились надежды, мысль?

Я писал мой сценарий яростно, увлеченно, как давно ничего не писал, хотя и занимался экранизацией знаменитых произведений. Меня ждала неудача, сценарий был отклонен. «Воевали не пареньки и девчонки, а взрослые люди. Семнадцатилетние не попадали на фронт» — таков был первый пункт сценарного заключения. Второй пункт гласил, что не видно настоящих боев и действия воинского устава. Третий пункт прямехонько вел сценарий под нож: «Все в целом походит не на войну, а на экскурсию с ночевками в шалашах и землянках».

Шел пятьдесят второй год. Я бросил сценарий в шкаф, и он потерялся при переезде.

А может, и впрямь не попадали такие на фронт?

Возможно. Но я их видел.

Глава третья

1. Прогулки

Я спустился в метро и вышел на станции «Кропоткинская». И вот я снова стою у ворот двухэтажного особняка. Он остался таким, каким был в тысяча девятьсот девятнадцатом, когда я служил тут писцом-регистратором в учреждении, называвшемся Центропленбеж.

При царе здесь жила знаменитая балерина: особняк был даром любви одного купца. Бывший швейцар балерины, работавший в девятьсот девятнадцатом завхозом Центропленбежа, рассказывал не без увлечения, как прежде гремели тут ослепительные балы, съезжались сливки коммерции и искусства. Однажды прибыл даже великий князь, и как-то раз пел Шаляпин.

Теперь, естественно, все было по-другому. Балерина бежала в Париж, купец — в Бухарест, дар любви был национализирован и передан государству. В Центропленбеже мы занимались розысками русских военнопленных в Германии. Я и другие писцы-регистраторы переносили на карточки списки, полученные из Берлина.

Учреждение наше было не из завидных, мы получали зарплату одними дензнаками, без пайка. И меньше всего этих дензнаков приходилось на долю писцов-регистраторов: из незавидных мы были самыми горемычными. Хорошую мебель увезли в учреждения более мощные, комнаты разделили перегородками, всюду стояли облупленные столы.

Нас, регистраторов, разместили в бывшем зимнем саду, другие отделы — в столовой, касса работала в будуаре. Заведующий помещался в бывшей спальне хозяйки. Стояла свирепая зима (она всегда бывает такой в голодные годы), всюду гудели печки-буржуйки на казенных дровах. Особенно страстно шумела буржуйка в кабинете заведующего, на том самом месте, где, по свидетельству швейцара-завхоза, была при царском режиме кровать балерины. Казалось, что именно этой печке оставила прославленная кровать свой пламень и жар.

Среди регистраторов, скрипевших перьями в зимнем саду, была девушка лет восемнадцати, смуглая, легкая, бойкая, с черной косой и быстрым лукавым взором. В нее я влюбился, мне было тогда девятнадцать.

По воскресеньям мы с ней ходили в Сокольники кататься на лыжах.

В Сокольниках снег был безлюдный, дачи слепые, с разбитыми окнами, можно было войти в любой сад, кричать, молчать— это никого не касалось. Просто не было никого.

За железной дорогой, где начинались холмы, держал при царе трактир некий Воробьев или попросту Воробей, куда съезжались погреться и подзакусить лыжники со всего парка. Теперь, согласно революционным законам, этот частный трактир был закрыт, но сам Воробей существовал, он жил рядом в крепком сарае, куда по старой памяти наезжали лыжные парочки, чтобы укрыться от холода и посторонних глаз. Воробей торговал самогоном, кое-какою снедью, ночлегом. Лыжи он давал напрокат.

К нему-то и шагали мы с моей чернокосенькой через всю Москву по выходным — не за ночлегом, за лыжами. Полдня мы скользили на лыжах в ледяной тишине и стопорили лишь для того, чтобы целоваться.

Нынче редко целуются на морозе, всюду тепло и светло, центральное отопление. Послушайте старого человека — попробуйте целоваться на ледяном ветру, в полусумерках, когда полыхают глаза, стынут уши. Рискните, вы не простудитесь, но постигнете, каким оглушительным может быть самый бесхитростный поцелуй.

Уже в темноте мы возвращались в сарай Воробья, и хозяин давал мне понять, что может сдать нам в аренду кровать, но я шарахался от него, мне это казалось ужасным: возможно, я слишком сильно любил мою чернокосенькую, ведь бывает и так.

Однажды она пригласила меня в свою семью на обед. Оказалось, что ее отец в дни империи командовал крейсером на Черном море, а теперь работал в Реввоенсовете на важном посту. Это был дом офицера российского флота, подтянутый, собранный, хранивший обычаи, точность и дисциплину. Стол был щегольски сервирован, салфетки стояли как вкопанные, ножи и вилки сверкали. Чечевичную кашу подали на серебряном блюде, мороженую картошку с кониной ели с тарелок изысканного узора. На сладкое был пирог из пшена.

Из приглашенных к столу был здесь кроме меня еще некий бывший гардемарин. Шел непрерывный спор. Хозяин доказывал, что истинный патриот обязан служить большевистской власти, потому что Россия остается Россией. Гардемарин, оспаривая его, утверждал, что Россия в принятом смысле слова исчезла, а если она и есть, то не здесь, а совсем в другом месте, а значит, именно там надо служить России.

Гардемарин этот сразу стал ненавистным мне. Возможно, из идейных соображений, но главным образом (не буду скрывать) потому, что, устанавливая гибель России и всего истинно русского, он все время с упором и нежностью и с большой выразительностью поглядывал на мою чернокосую. Да и она посматривала на него с нарастающим интересом, который после торта на сахарине стал, как думалось мне, заметным для всех.

Гардемарин был красив, отутюжен, в крахмальном воротничке, и уже за чечевицей на серебряном блюде я стал себя чувствовать непричесанным, мятым, скомканным и каким-то немым.

Я убеждал себя втихомолку, что беспристрастному наблюдателю стало бы сразу ясно, насколько я умней и культурней этого черноморского франта, ведь я читал Канта, Гегеля и уровень моего понимания искусства и философии был чрезвычайно высок. Все это представлялось мне очевидным, но я никак не мог выдавить из себя хотя бы несколько веских фраз, чтобы сделать это очевидным для всех.

А гардемарин между тем как ни в чем не бывало говорил о Ютландском сражении, итальянских певицах, маршале Фоше, Невском проспекте, парижских скачках, изящно кушал конину, красиво оглаживал волосы и бесподобно сморкался. Да, он понятия не имел о Якове Беме, Шагале, Малевиче, Ахматовой, Маяковском, но все же моя чернокосая, с которой нам было так хорошо на морозе, не отрывала от него глаз и ни разу, ни за пирогом, ни за чечевицей, не обратилась ко мне.

Это было невыносимо. Сжигаемый злобой и ревностью, я так потерялся, что уронил фарфоровую тарелку. Хозяйка при виде осколков едва не расплакалась, несмотря на всю свою военно-морскую сдержанность, да и хозяин не сумел скрыть печали и раздражения. И только моя чернокосенькая, у которой в Сокольниках так полыхали щеки, не обратила внимания ни на погибший фарфор, ни на меня: она не видела ничего, кроме гардемарина.

Да и после обеда она не сводила с него глаз. Вскоре они ушли погулять, а я остался наедине с командиром бывшего крейсера и слушал о том, каков был идейный и нравственный путь, приведший его в Реввоенсовет.

Я так и не дождался тех, кто ушел погулять. Смертельная боль разрывала меня. И все же, шагая домой в безлюдье по мостовой, я еще раз продумал все касательно этой девушки из Центропленбежа и окончательно утвердился в том, что гардемарин ей не пара. Оставалось найти лишь слова и средства, которые бы заставили ее это понять, вернули бы ее на прямой, честный путь — к поцелуям в Сокольниках и к Воробью.

Но мне не пришлось применить ни слов, ни средств, потому что с этого дня она решительно меня избегала. А однажды, придя на работу, я вообще не обнаружил ее. Она не пришла ни назавтра, ни через неделю. Я навел справки — оказалось, что она уволилась навсегда.

Потом я узнал, что она вышла замуж за этого человека. Так еще раз подтвердилась извечная истина, что Гегель слабее гардемарина. Прошло полвека. Недавно мне поз-

вонили по телефону: какая-то женщина спрашивала — не забыл ли я ее. Голос был пожилой и темный, но я сразу понял, что не забыл. Мгновенно вспомнил я дом на Остоженке, списки военнопленных, кабинет управляющего в балетной спальне и девушку с черными косами, исчезнувшую насовсем.

Женщина говорила быстро и сбивчиво, стараясь напомнить мне о себе, но мне не надо было напоминать: единым махом возникли в моей душе Сокольники, холодные уши, безлюдные дачи, зимний летучий лес. Я слушал ее, пораженный тем, что все это так яростно вмерзло в память, хотя, казалось, что там не осталось даже следа.

Все осталось! И Москва того времени и праздники Революции, и военные эшелоны, и грозные ночи, и снег, и стрельба, и черные косы... И, стоя у телефона, я вдруг подумал о том, что если бы не этот гардемарин...

Впрочем, кто может сказать, что к лучшему и что к худшему в нашей жизни?

Голос женщины, торопясь и сбиваясь, продолжал говорить, втолковывал, горевал, смеялся и вдруг становился таким, как тогда. Держа телефонную трубку, я чувствовал сердцем и кожей тогдашнее время, тогдашний бег лыж. Все, как тогда.

Но только теперь все это было слишком поздно.

2

В течение всей войны я мечтал написать для кино нечто такое, что было бы целиком о любви, и только ждал подходящего случая. Настало лето тысяча девятьсот пятьдесят третьего года, и я сказал себе, что, видимо, это время пришло. Достаточно, думал я, люди повоевали, достаточно понасмотрелись с экрана о войне, пусть, думал я, люди увидят любовь.

Сюжет, взятый мной, был во многом, как я теперь понимаю, навеян Центропленбежем. Москва, июль, пыльные дни, светлые ночи. Мужчина и женщина, недавно вернувшиеся с войны. Сапоги и погоны сняты, началась мирная жизнь, обоим под тридцать.

Я не буду подробней пересказывать здесь этот сюжет, скажу лишь, что коротко набросал его на бумаге и решил кому-нибудь показать.

Был у меня старый друг, большой кинорежиссер, умный, дельный, горячий, чьи фильмы и в наши дни пользуются успехом. Я принес ему свой набросок в робкой надежде, что этот эскиз, возможно, придется ему по душе.

Режиссер полистал.

— Тебе сколько лет? — спросил он.

Я ответил.

— Пора бы взяться за ум! — сказал режиссер.

Я не знал, что ответить.

— Ну что ты такое понаписал? — сказал он. — Ведь стыдно же! Политически — это бред, художественно — стандарт. Июль, неслыханная любовь! Все это, брат, давно вытоптано, и ничего уже тут не растет. Все в людях стало другим — и июль и любовь.

И заметив, что я огорчен, он обнял меня.

— Брось валять дурака! — сказал он. — Неужели тебе непонятно, какие темы сейчас нужны? Поезжай по стране, изучи жизнь! И выбрось к дьяволу все эти стоны и ночи— ведь пропадешь!.. Ну, не серчай на меня, ты же знаешь, как я к тебе отношусь!

Я не серчал. Но кстати опять же замечу, что с молодости до седых волос мне всегда и всюду рекомендовали изучать жизнь. Само собой разумелось, что я не знаю ее. Но я ее знал и, наверно, не хуже тех, кто наставлял меня ее изучать. Ведь долгие годы я был журналистом и путешественником. К тому же я сверстник века.

И если бы я обладал способностью написать о всем, где я побывал и что видел, то получилась бы пусть излишне лирическая, но довольно толковая хроника нашей жизни.

Все стало другим! — сказал режиссер. Что я могу сказать по этому поводу как ровесник столетия? Как его постоянный свидетель?

Я скажу, что действительно многое изменилось: преобразились, казалось бы, самые прочные навыки и устои. Изменился самый склад мысли, ее вершины, объем. Это чистейшая правда. Но одновременно я не могу не

сказать — и это тоже кристальная правда, — что электронщики влюбляются с той же силой, что мы. Биофизики ревнуют, как мы. Проектировщиков свехзвуковых самолетов терзают те же заботы о детях. И даже у исследователей галактики есть неверные жены в такой же мере, как это случалось в наши далекие дни, когда столь слабо разбирались в галактиках.

Сюжеты чувств не вешают — это тоже один из феноменов века, где мчится, меняясь, все.

Вот почему я все еще жду момента, чтобы рассказать кибернетикам тот стандартный рассказ о Москве и любви, который так осмеял и отверг мой друг режиссер.

И ничего для этого не надо менять — ни в себе, ни в кибернетиках.

3

Впрочем, советы моего режиссера заставили крепко меня призадуматься. Пора было мне действительно попробовать свои силы в масштабном гражданском фильме о наших днях. Конечно, любовь остается любовью, но зрелость в искусстве требует крупного, коренных, магистральных тем. Я решил попытаться сделать сценарий большой политической киноленты.

Кто же он, заглавный герой такой ленты?

Казалось, во множестве статей и речей даны исчерпывающие ответы на этот вопрос, перечислены все его свойства, действия, даже слова и мысли. Но — странное дело! — крайне редко выпадает настоящий (не минутный) успех на долю кинематографического писателя, который следует этому безупречному перечню. Почему? — спрашивал я себя.

Мне думалось, потому, что каждый писатель, искренне увлеченный искусством, может по-настоящему рассказать только о том заглавном герое, кто связан с ним глубинными, не сразу заметными глазу скрепами, кто есть е г о жизнь в чем-то самом важном и дорогом, хотя, возможно, совсем непохож на него. Только об этом герое может истинно рассказать кинематографический писатель и нельзя подменять эту повесть перечнем, пусть самым полным и совершенным — не получается!

Большая политическая картина — так думалось далее мне —это не только судьба персонажей, сюжет, пейзажи, гражданская устремленность, но и жизнь ее автора, все, что пережито, перечувствовано, передумано им. И герой этой большой гражданской картины — тоже жизнь автора, хотя бы жизнь автора была отделена от героя миллионами миль.

Поэтому всегда так наивны и легковесны советы (а сколько же их слышит на своем веку сценарист!), заключающиеся в непреложных рецептах и наставлениях о том, как писать положительного героя. Писатель может просто н е в и д е т ь того героя, которого его наставляют писать, как не видит порой, скажем, улицу крепко задумавшийся человек. Он задумался о другом. Задумался на всю жизнь. И тоже об очень значительном.

Говорят, что ведущие персонажи наших классических кинокартин являют собой примеры и образцы, по которым многие поколения делали жизнь. Бесспорно! Но нельзя без конца повторять их характер и свойства — а ведь именно к этому и взывают иные критики, восторгаясь их яркостью, социальной значительностью, точным прицелом. Опираясь на уже найденное, надо искать новых героев, новые характеры и натуры.

Заглавный герой большой советской гражданской картины не сумма общеизвестных, навсегда установленных качеств, а вечно новая интеграция самых негаданных, непредвиденных величин.

Так полагал я в прежние годы, так думаю и сейчас. И даже еще упрямей и тверже.

Таков был круг моих размышлений, когда я решил последовать рекомендациям другарежиссера. Однако, прежде чем приложить все эти раздумья к делу, надо было, как говорилось тогда, податься на материал. Я взял командировку в газете и вылетел на одну из узловых строек тогдашнего времени. Поздно вечером мы приземлились в большом волжском городе, я выстоял талон на ночлег, похлебал кипяточку, поел московской кол-

баски и на зорьке отчалил на небольшом пароходике к месту строительства.

Стояло ясное утро, все курилось, лучилось, от реки шел студеный рассветный запах. На палубе пахло илом и мокрыми досками. Ехали к новой работе плотники, каменщики, бульдозеристы, инженеры обоего пола, машинистки, медсестры, работники прилавка. Было говорливо и неспокойно, как всегда, когда люди подходят к новой грани своей судьбы.

Но вот прямо по курсу всплыло желтое марево, оно стало медленно приближаться, снизилось, обернулось в пыльные вихри, бежавшие над водой. Мы подчалили.

К начальнику стройки я не проник, его заместитель вписал в мой блокнот фамилии многих работников, с которыми рекомендовал познакомиться. Особенно он упирал на прораба Овсянникова, советуя первым делом пойти к нему.

В бревенчатом домике, где помещался Овсянников, секретарь-машинистка встретила меня вяловато. — А! — только и сказала она, узнав, что я из киноискусства. И предложила подождать. Люди входили в кабинетик Овсянникова и выходили, а я все ждал — машинистка впускала всех, кроме меня. Я это видел и злился. Прождав достаточно долго, чтобы озлиться совсем, я выложил машинистке все, что думал о ее поведении. Она вяло вздохнула, вошла в кабинетик и через минуту поманила меня.

Овсянников, тощий мужчина, помещался на табурете за длинным столом. Он беспрестанно курил, и все вокруг было осыпано пеплом. Я коротко ввел его в курс моих творческих планов: я журналист и кинематографист, сказал я, и пришел, чтобы взять о нем материал для очерка и художественной кинокартины.

Овсянников поднял голову от бумаг и пепла, и в глазах его встала мольба.

— Будьте другом! — проговорил он. — Пойдите к прорабу Козлову, это близко, дуйте через овраг, и он тут как тут.

Он грандиозный работник, не промахнетесь!

Я возразил:

— Позвольте, мне нужны вы! Зачем мне к Козлову?

Он затянулся аж до затылка и стряхнул пепел под табуретку.

— Да потому, что вы у меня сегодня четвертый. Трое уже побывали.

И продолжая дымить, он развернул передо мной обстановку: с утра его интервьюировали для областной газеты; затем пришел и обменялся с ним мыслями московский писатель и занес его жизнь в клеенчатую тетрадь; а с час назад исповедовал его режиссер — будет ставить художественное кино.

— О вас?

— Обо мне. По мотивам... И вот так каждый день.

Я растерялся. Меня обогнали вчистую, насквозь, по всем показателям я плыл далеко позади. Слишком многих, если не всех, посылали к Овсянникову, надо искать другого.

— Ступайте к Козлову! — вдохновенно сказал Овсянников, смекнув, что я смят и теперь от него отвяжусь. — Не ошибетесь, он грандиозный прораб! Или к Якубику. Или к Фирсову.

Он притушил папиросу, запалил новую и потер свои тощие плечи.

— Товарищ, — проговорил он. — Хочу вам задать вопрос. Только не обижайтесь. Почему все вы ищите тех, о которых все пишут? Разве мало таких, о которых никто не пишет?

Как объяснить ему, что я ищу главное, узловое, а это редко бывает не на виду?

— Простите, может, не так скажу,— Овсянников взял меня за рукав и взметнул на меня свой умный, далекий глаз. — О нас тут писано-переписано, всех засняли. А вы сверните чуток с пятачка — ой, какие там люди!

Что-то вдруг заиграло на тощем, остром его лице.

— Валяйте к георазведчикам! — сказал он. — Парни, девчата живут в палатках, в степи, долбят землю, первыми приезжают на стройку, первыми уезжают. — Овсянников встал со стула. — Вот где рай для кино: и любят и ссорятся, и женятся и разводятся,

и плачут и песни поют... А какие там ветры, дожди, морозы! — ликуя, заключил он.

Я вышел из кабинета Овсянникова, прошел ступенчатое крылечко, и сразу, с ходу, окутала меня сухая жара, а грохот вцепился в меня да так и остался во мне вместе с соляркой и пылью.

— А не поехать ли, правда, к геологам? — вдруг подумал я. —Степь, палатки, безлюдье, песчаные ветры, любовь?

Но тут же с негодованием оборвал себя: вот это был бы действительно пятачок, снова уход от главного, возвращение к второзначному, немасштабному, к бытовой пестроте, то есть к тому, о чем я так много и бесперспективно шумел с экрана и о чем решил со всей твердостью перестать шуметь.

Глава четвертая

1

Второй человек, к которому я пошел по списку замначальника стройки, был инженер Иван Петрович Потапов, руководитель участка. Он принял меня точно в назначенный срок. Он был в шоколадной рубашке с закатанными рукавами, в крепких спецовочных брюках с синими помочами и металлическими застежками — еще совсем молодой, лет тридцати семи или чуть постарше. Веселый открытый взор, во всем какая-то мягкая элегантность: он даже как бы немного подтрунивал над ней, но чувствовалось, что она ему симпатична.

— Прекрасно! — шутливо и просто сказал Потапов, когда я разъяснил ему цель посещения. — Я все расскажу о себе, ничего не замажу. Ну, малость привру, чтобы казаться получше. Но сперва расскажите мне о Москве. Что Москва? Как Москва?

Я стал рассказывать, однако тут же удостоверился, что он прекрасно знает Москву, ее улицы, переулки, дома, театры, парки, даже трамвайные остановки. Он знал все это гораздо лучше меня. И заметно полней меня разбирался в новой московской архитектуре, планировке кварталов, перспективах озеленения, промышленности и хозяйстве. Обо всем этом он говорил умно, увлеченно и как бы даже снова слегка подтрунивая над этим своим воодушевлением. Но снова чувствовалось, что оно приятно ему

Затем, поскольку я прибыл сюда как рупор киноискусства, наш разговор естественно соскользнул на эту стезю. Тут обнаружилось, что Потапов знает и кинематограф почище меня. Сразу было заметно, что он его любит и понимает.

Он говорил о том, сколь много надо кинохудожнику видеть, как сильно чувствовать и проницательно понимать, чтобы создать действительно нужное произведение. Он знал, каким путем полезно идти искусству и каким путем ему бесполезно идти, и как быть искусству и чем ему стать, чтобы выполнить свое огромное назначение. Да, даже это он знал и говорил об этом дельно и увлеченно.

Я изменил течение разговора и перешел на проблемы здешней стройки. Иван Петрович растолковал мне и этот предмет настолько детально и обстоятельно, что я уже не нуждался ни в папках архивов, ни в дополнительных интервью. Он дал картину хорошего и дурного на стройке, не выпячивая успехов, однако и не преувеличивая неудач. Он говорил открыто, чистосердечно, браня медлительность, неувязки, халатность, говорил с жаром, но не кипя. Я чувствовал, что эти ошибки и промахи искренне удручают его, но, однако, все же угадывал из его слов, что точно такое же встречается на всех больших стройках, что это словно бы плановые просчеты, ляпсусы, халатность и разгильдяйство, хотя и не учтенные в теоретических выкладках, но узаконенные обычаем и годами.

Мне Потапов понравился. Он был умен, серьезен и знающ, а легкий упор на шутку придавал его рассказам вполне современный тон.

В течение нашего разговора часто звонил телефон, и Потапов, не отрывая от меня живых, увлеченных глаз, давал указания, разрешал сомнения, неувязки — уверенно, внятно, без резкости, шума и поношений. То был бесспорно прекрасный работник, и даже из этих быстрых и точных телефонных бесед мне стано-

вилось понятным, как его ценят и слушают.

— Ладно! — сказал он мне на прощание. — Обо всем в конторе не переговоришь. Приходите ко мне завтра обедать, жена будет рада.

Я пришел. Потапов жил в управленческом доме, в очень маленькой, но приятной квартирке с эстампами, современной мебелью, люстрой, удобным просторным рабочим столом и книжными стеллажами. Жена его Лора Ивановна, врач местной больницы, молодая, веселая, с пучком золотых волос на затылке, сготовила нехитрый, но аппетитный обед с акцентом на кашу, которую, видимо, очень любил хозяин. Мы ели борщ с кашей, биточки с кашей, горела люстра, мягко пестрела мебель, и мне было хорошо и легко, как бывает легко и свободно, когда попадаешь в спокойный, умный и дружный дом.

Разговор у нас шел обо всем: мы говорили о медицине, технических чудесах, физике элементарных частиц, судьбе одиноких женщин, пересадке почек, статистике ранних браков, сексуальных проблемах, микробиологическом синтезе и о литературе. И самое важное — о чем бы ни шел разговор, суждения хозяев были в каждом случае дельными, ясными, порой неожиданными, нимало не схожими с теми обеденными раздумьями и соображениями, к которым склонны все мы.

Я очень недолго смог идти вровень с ними и, спотыкаясь, отстал. Но они, как люди воспитанные, только слегка переглядывались и отводили к каше глаза, когда я порол уже слишком явную чушь в рассуждениях об элементарных частицах и сексуальном косноязычии. В Потаповых не было ни рисовки, ни верхоглядства — они интересовались всем.

Разговор фатально перекочевал на кинематограф, и тут оказалось, что Лора Ивановна знает его еще лучше мужа. Она знала фамилии почти всех актеров и режиссеров, их фильмы, роли, их брачные узы и мимолетные сердечные увлечения. Она имела полные сведения о том, кто, когда, с кем поссорился и когда и где помирился, кто гений и кто бездарность, кто молод душой и кто ею одряхлел. Она порицала провалы и трещины в нашем киноискусстве и — самое удивительное! — знала, как его починить. О каждом отдельном фильме у нее было свое мнение, кстати, вовсе не совпадающее с общепринятым, а порой и круто противоречащее ему.

Разговор подхватил Потапов и обрушился на массу серых стандартных картин, говоря, что все дело в сглаженных, анемичных, облегченных конфликтах, что конфликты должны быть резкими, острыми, кипящими силой и плотью и что если бы он был сценаристом и режиссером, то показал бы стычки неслыханной остроты — они тут, рядом, у него под рукой. Когда же, окрыленный таким обещающим заявлением, я вытащил из кармана блокнот и попросил его рассказать мне конкретно хотя бы два-три конфликта, приключившихся тут, под рукой, он стал увлеченно, блестя глазами и горячо рассказывать мне сюжеты, давно известные всем. Боец против сглаженности, облегченности, за резкость, кипение, ураганы в искусстве, он раскладывал передо мной пасьянс, который десятки раз раскладывался в кино.

Я смотрел на Потапова, слушал его, пил кофе и ел пирог, и было в душе моей какое-то летучее чувство, что он совершенно отчетливо понимает, чего я от него хочу, но одновременно столь же отчетливо понимает, какого рода истории надо рассказывать мне — где грань, предел, потолок кипения, резкости этих историй. Все, что он рассказывал мне, были конфликты, как бы обданные холодной водой,— новеллы, эскизы и зарисовки, имеющие свой давно привычный порядок движения, напряжения и благополучного конца. Он словно бы знал, что следует знать искусству и что не следует знать.

Да, за кофе и пирогом Иван Петрович ратовал за безбрежность и жгучесть конфликтов и сетовал, что всего этого нет в кино. Но как только в близкой дистанции появлялся блокнот, он сворачивал к пасьянсу, привычному всем. Тщетно, держа в руке карандаш, я пытался направить Потапова на другой румб, он, словно маятник, щелкнув, возвращался обратно. Это было воодушевление, не порывавшее с притяжением земли.

После обеда мы немного потанцевали под

магнитофон, и я ушел от Потаповых с милым, чистым чувством тепла и уюта, с чувством умной, легкой, интеллигентной дружно живущей семьи, где все светло, свежо и согласно.

Я шел в гостиницу среди стихающей к полуночи стройки и думал о тех семейных скитальцах, кому не дано ни кофе, ни пирогов, ни уюта, ни ласки, ни ласковых стен, ни покоя, ни мирных бесед о технических чудесах и статистике ранних браков, о тех семейных странниках обоего пола, что бредут вот так по пути домой, среди оседающей на бетон тяжелой и влажной пыли.

О, как бы я хотел когда-нибудь написать о них для кино, но, увы, сколь ничтожна была бы такая тема!

Несколько дней я всюду расспрашивал об Иване Петровиче, а потом сел за стол и подбил итог. Конечно, он не был героем большого политического фильма — а ведь за этим я и приехал сюда. И все же с ним можно было пускаться в сценарное плавание. Это был первоклассный работник, спокойный, решительный, знающий, точный, не дергавший по-пустому людей, счастливый в семье, с большим кругозором раздумий и интересов. Он складывался из положительных свойств легко и свободно, как складывается дом из разновеликих плит.

И даже то, что никогда он не вспыхнет, не занесется и, ратуя за горечь, жгучесть и страсть конфликтов, сам сроду не потеряет меры, и если взлетит словами и мыслями, то в пределах; и даже то, что воодушевленный и увлеченный, он понимает, что, где и как надо говорить, и знает, какие сюжеты можно поведать искусству, а какие совсем ни к чему,— даже все это давало мне дополнение, может быть, оттеняющее именно современность образа среди традиционных черт. Уж не набрел ли я (не без надежды и гордости думал я) на некий новый, недавний тип молодого администратора, еще не отмеченный на экране?

Я раздобыл стопку бумаги, банку чернил, окунул перо в банку и приготовился было отчалить, но тут произошло неожиданное, и я приспустил паруса.

Глава пятая

1. Прогулки

После Центропленбежа я перешел в Цекомпродарм, то есть в Центральную комиссию по продовольственному снабжению Красной Армии.

Если пройти Чистопрудным бульваром к Покровским воротам, то шагах в ста от них, как раз напротив казарм, стоит большой серый дом постройки начала века. Здесь в двадцать первом году размещался Цекомпродарм, где я работал сопровождающим продэшелоны — именно так именовался мой пост в ведомости на зарплату.

Должность моя состояла в том, что я сопровождал товарные продпоезда с базы на фронт. Сопровождающим выдавали винтовки, штыки, гранаты, патроны, паек, а также обширный мандат, где значилось, что мы имеем неограниченные права, вплоть до предания суду революции нерадивых начальников станции. Впрочем, то были годы, когда почти каждый, кто выезжал в командировку, имел примерно такой же мандат с таким же длинным перечнем прав, где особенно напиралось на полномочия отдавать под суд военного трибунала. Но так как такие мандаты имели примерно все, то никто из начальников станций (да и других начальников) не обращал на них никакого внимания, и все шло своим чередом, как если бы вовсе не существовало мандатов.

На каждый продпоезд полагалось с десяток сопровождающих. Во время движения мы дремали на вагонных площадках, а на станциях отгоняли буйные толпы тех, кто пытался взобраться на крыши, суля нам за это пшено и сало. Впрочем, бывало и так, что пшено побеждало революционный долг, и мы пускали отдельных мешочников на крыши вагонов, однако только таких, у кого продукт был отменной кондиции.

Кое-что из того, что я видел, сопровождая продпоезда, вошло через тридцать лет в фильм «Коммунист» — удивительно сберегла все это та самая память, где (поверьте!) бесследно исчезло и провалилось так много главного, важного и дорогого. Сопровождая продпоезда,

я побывал в кубанских степях, в Крыму, в Забайкалье, и хотя не могу назвать себя участником гражданской войны, но все-таки повидал ее и снаружи и изнутри. Скажу, что с годами мне все томительней хочется описать эти странствия с их встречами, хлопотами, гранатами и махрой — боюсь, что для этого уже почти не осталось времени: слишком щедро раскидал я его на сценарии и личную жизнь.

Но вот война кончилась, я перешел работать в Сахаротрест, потом перебрался в театр Мейерхольда. Затем, когда Мейерхольд уволил меня, я стал очеркистом «Вечерней Москвы».

Редакция находилась в те дни на Тверской, в доме, где некогда был Пассаж. Эта газета представляла собой тогда удивительное явление. Она помещала известия о кражах, убийствах, пожарах, уличных происшествиях, судебных делах, а также «смесь», включавшую все странное во всем мире от снегопада в Алжире до говорящих слонов.

Вел газету дельный редактор, который придумывал по ночам ворох забавных тем, и с утра мы гоняли по городу в поисках материала да такого, чтобы он бурлил и не напоминал ничего напечатанного в других газетах. Считалось великим позором, если «вечерка» повторяла известные факты или разжевывала то, что первооткрыли другие — как видите, манера делать газету ушла с той поры далеко.

Весь материал поступал к человеку, сидевшему за фанерной перегородкой — то был мужчина хилый в ногах, с тщедушными ручками,— и он в секунду давал заголовки да такие хлесткие, что мы только мычали от восторга. Лишь этими заголовками он занимался, и должность его, крупно оплачиваемая и специально введенная в штатное расписание, так и называлась «заголовщик». Только и всего.

«Вечерка» была первой газетой, где я работал. Затем я работал в «Правде», потом в «Известиях», а в сорок первом, с началом войны, — спецкором «Красной звезды», Центрального органа Народного комиссариата обороны.

Недавно, в прогулке, я снова пришел в тот дом на Малой Дмитровке, где помещалась эта газета. Ворота с улицы остались такими же — узкая горловина ведет и сейчас в неширокий двор, огражденный строениями. В самом конце двора видна дверь, ведущая в дом.

В этом доме в военную пору стучал на своей пишмашинке Илья Эренбург, работали Симонов, Гроссман, Андрей Платонов, Сурков, Галин, Лапин, Хацревин вместе с когортой замечательных журналистов — всех их собрал под свое неласковое крыло отличный, но грозный редактор товарищ Вадимов-Ортенберг.

Из этих ворот на Малой Дмитровке я много раз выезжал на фронт — поначалу на запад: сперва за Смоленск, затем в Смоленск, затем под Смоленск, ближе к Вязьме, где в лесу стояла редакция фронтовой газеты и жили майоры-прозаики и капитаны-поэты, мои товарищи по Союзу писателей и перу; потом с того же двора на Малой Дмитровке я долго ездил на северо-запад, в город Валдай, где жил во время боев за Демянский плацдарм; и множество раз выходил из этих ворот, направляясь к взлетным дорожкам Ходынки и Тушино, чтобы лететь в Тбилиси, Харьков, Орел, Кривой Рог, под город Юзим: там, помнится, жили мы с Гроссманом в хатке с полынью и рушниками, со стенами, оклеенными вместо обоев газетами давних лет, и помню, как вечерами мы с ним читали на стенах статьи и заметки о политических бурях, давно умолкших, пришедших к покою и тишине; настали годы Великого Наступления, и я стартовал из дома на Малой Дмитровке под Киев, Минск, Ковель, Люблин, Варшаву, Одессу, Белград, Бухарест. И напоследок — Германия, Ландсберг, Берлин, и вот уже щелкают фотоаппараты, и я снимаюсь на фоне поверженного рейхстага, рядом с друзьями газетчиками, со всеми, с кем столько встречался на фронте в бесчисленных, быстро мелькнувших местах, делился водкой, тушенкой, воспоминаниями, с кем ездил, ходил, ночевал, курил, замерзал и отогревался.

Прошло четверть века. И вот я снова еду в Германию из тех же ворот: знакомый попутчик, которого мы с женой забираем, чтобы вместе ехать в аэропорт, живет по странной

случайности в одном из строений, окружающих незабвенный двор.

Полет в Берлин теперь быстр и удобен, много немецких туристов, отдыхавших в Крыму. В верхних сетках свертки с инжиром, букетики роз и самшита, соломенные картузики и гитары. Над Минском нам дают завтрак — курица, мукузани, кофе, боржом и печенье «Садко».

Завтрак окончен, тонкий девичий голосок передает по трансляции сообщение о погоде в Берлине, а после, чуть позже, прощальный привет, который команда воздушного корабля адресует его пассажирам. Мы идем на посадку и подруливаем к вокзалу во флюгсхафене Шёнефельд.

Жену и меня встречают, усаживают в голубую «Волгу», и мы едем в Берлин по асфальтовому полотну, которое, как это ни странно, я вроде бы помню: помню разбитым, в ямах, соломе, навозе, ошметках. Помню и эти домики, и эти сады, и глиняных гномов в садах, и эти начищенные таблички с фамилиями владельцев. И все эти сосны — такие, как те, что у нас под Москвой, но как бы чуть-чуть с немецким акцентом.

Вот и Берлин. Я помню его, конечно, совсем другим, с вывернутыми домами, дымом, взорванными мостами и с памятниками, сброшенными со своих гранитных и мраморных тумб. Мы едем вдоль Трептов-парка, по Александерштрассе и Александерплац на Унтер-ден-Линден.

Унтер-ден-Линден я тоже помню, но тоже совсем по-иному — без домов, без скамеек под липами и даже без лип.

Стоп!

Фридрихштрассе, Интеротель.

Я приехал в Берлин писать сценарий, который ставят совместно «Мосфильм» и ДЕФА. Время действия фильма — весна, 1919 год. Три паренька из Баварии пробираются с письмами к В. И. Ленину через Пруссию и Литву.

Я пишу вторую, советскую половину сценария, когда наши герои в России. Пишу, проживая в номере-люкс. Номер прекрасный, но окна выходят на Фридрихштрассе, в упор на юг, и весь день тут жара и грохот. Срок сдачи сценария близок, времени очень мало, я начинаю писать с рассвета, когда город пуст и только тихо гудят поливочные цистерны, обмывая остывший асфальт водой, издающей одеколонный дух. Пишу с рассвета до часа дня — время, когда Берлин приступает к обеду. Тут я защелкиваю мою пишмашинку, и мы с женой идем на близлежащий вокзал, где работает неплохой ресторан с подачей венского шницеля, сырого мяса под перцем, окрошки по-русски, шпината и жареной ветчины. Посетитель здесь пестрый, вокзальный. В Берлине немало ресторанов — этот один из самых недорогих, обед здесь на несколько марок дешевле, но и на столько же марок неприхотливей на вкус. Насколько дешевле, настолько непритязательней. В Берлине все соразмерно.

Потом мы возвращаемся в номер-люкс, и я снова пишу. Солнце становится нестерпимым. Говорят, за последнюю сотню лет здесь не было подобной жары. Так вот, именно в этот год, единственный за сто лет, мне довелось работать в Берлине.

В конце июля сценарий написан, в начале августа утвержден, и можно ехать домой, но режиссер просит нас помочь ему в выборе основного актера.

Главная роль в нашем сценарии не слишком замысловата: юноша лет двадцати (напомню — это 1919 год), баварец, революционер, храбрый, ловкий, толковый. Есть в нем и пафос и юмор. Есть в нем и лирика.

Первый, кого режиссер показал нам на пробе, был юный актер из театра «Берлинский ансамбль», театра Брехта. Мы прошли вдоль берега реки Шпрее к зданию театра, окруженному старыми домами и мансардами, черепицей, флюгерами, печными трубами и неоновыми рекламами. Кстати, если пройти дальше по Фридрихштрассе, то придешь к погосту, где среди генералов, консулов и коммерц-советников кайзеровских времен покоится Бертольт Брехт. Здесь же спит вечным сном Георг Вильгельм Гегель. И Генрих Манн.

Мы миновали пустой дневной, темный зрительный зал с неясным отблеском резных зо-

лотых столбов и резных серебряных венчиков — тут когда-то работала берлинская оперетта, — миновали кулисы, где высились декорации к пьесе О'Кейси, приготовленные к вечернему представлению, и вошли в небольшую комнату, пахнувшую актерами, вазелином и жжеными волосами. Здесь нас ждал кандидат на главную роль. То был паренек лет двадцати двух с мятежным лицом и именно с теми ногами, статной грудью и мощными бицепсами, которые представлялись нам, когда мы писали сценарий, и именно с теми глазами, горящими волей и силой, которые тоже мыслились нам.

Режиссер дал ему в испытание три к у р с а роли: в одном проявлялся пафос, в другом — юмор, в третьем — любовь к героине. И что же? В пафосе наш актер был горяч без крика, в смешных положениях — забавен, в любви — убедителен. Он вошел в роль, как пуля в дерево, как таран в обшивку швербота. Поистине это была находка!

Мы были в восторге и справили приобретение в погребке «Ганимед», где собираются художники и актеры и где кельнеры ходят в широких и длинных фартуках, опоясывающих, словно юбки, черный строгий костюм.

Мы ели цыплят и пили пиво, и еще раз пиво, и моей жене — тоже пиво, а рядом в углу веселилась свадьба, и все пили пиво, и только отец невесты все время шастал в буфет и пил горячительное, раздельно от свадьбы.

Мы возвращались домой по зеленым аллеям, где фонари светились в листве, а на плетеных стульях сидели берлинские старики в подтяжках и берлинские старухи с вязаньем.

И у дверей гостиницы, озаренной бегущими по фасаду буквами, мы еще долго радовались, что сразу нашли актера.

Однако «пусть пройдет ночь», так говорят в Германии. И ночь прошла, а ранним утром нам позвонил режиссер и сказал, что ему рекомендуют на главную роль другого актера: он живет в Дрездене, и его следует нынче же повидать.

Часа через два мы двинулись в Дрезден, сперва по знакомой дороге, ведущей в Потсдам, затем налево на аутобанн. Стояла пятница, конец недели, а автострада бурлила автомобилями с курящими и некурящими, с влюбленными и теми, кто по старости уже не помышлял о любви.

Эльба, мост. Затем петлями вниз. Центр Дрездена с рыночной площадью, чудесным собором, широкими белыми плитами мостовой. Ратуша с часовой башней. Отель «Гевандхауз». Он построен в 1760 году, разрушен американскими бомбами в 1945-м, вновь выстроен в 1967-м и отражает (так значится в путеводителе) переход от барокко к классицизму.

Уже вечереет, когда мы выходим на улицу, чтобы посетить нового претендента на главную роль. Старый Цвингер — столько раз я видел его с фотографий, но вот вижу воочию эту прозелень кровель, эту изогнутость куполов, этот мостик, сгорбившийся над грустным канальчиком, и эти стада автобусов, ждущих своих пассажиров в то время, как те любуются Рафаэлевой мадонной или обедают в погребке.

Мы спускаемся к Эльбе и всходим на Голубое чудо — мост, который назван так потому, что когда-то был голубым и когда-то был чудом строительного искусства. На другом берегу стоит каменный домик с верандочкой, садиком, плющом по фасаду: это дом отца кандидата на нашу главную роль, сюда мы идем.

Мы открываем калитку, проходим в сад. Какой-то длиннющий парень в фуфайке, кремовых брюках и бакенбардах, с лиловым кольцом на пальце, подстригает машинкой газон. Мы спрашиваем, здесь ли, мол, проживает артист. Выясняется, что он-то и есть артист. Он так далек от того, каким рисовался нам наш герой, что мы огорошенно подаемся к калитке. Но тут выбегает из домика, из-под фасадика и плюща человек в кожаной курточке, в вельветовых брючках — отец артиста — и улыбается, и хлопает нас по спинам, и зовет к себе в домик, где кофе готов, и испечен пирог, и вся семья ждет нас, чтобы отметить день, когда начнется кинокарьера сына.

Отец — наборщик одной из дрезденских

типографий — ведет нас по домику, выскобленному, отскипидаренному, отпылесошенному, с сияющими кастрюлями и нравоучительными немецкими надписями на дощечках для сыра и ветчины. Он был в России, воевал на Кубани, сдался в плен, оказался где-то возле Урала, выучил с грехом пополам две-три русские песни и сейчас, за рюмочкой коньяка за столом, поет тенорком: «От тебя далеко-далеко, а от смерти четыре шага...»

Потом мы просим всех посторонних уйти и приступаем к пробе. Даем новому претенденту те же три куска роли на испытание. Боже мой, нет никакой возможности, чтобы этот длинный и окольцованный справился с ними!

И точно: сперва мы только подмаргиваем друг другу, глядя, как он сбивается, мнется. Но помаленьку, вроде бы невзначай, он пробивается в сердцевину. И тут мы перестаем перемигиваться. Да, это совсем не то, вовсе не наш герой, каким мы представляли его себе, когда писали сценарий. Он весь какой-то неловкий, нескладный, стеснительный, длинноногий. Он весь наивный и милый, вдруг вспыхивающий и вдруг затихающий. Он весь доверчивый, долгий и неуклюжий, с добрым ртом, доброй шеей, застенчивым взором, и вы одним духом, с размаху начинаете любить его и забываете, что такая повадка никак не под стать герою.

Вот он говорит политическую речь, часто сбиваясь, и неловко улыбаясь, и неудобно переминаясь на длинных ногах, и вы готовы идти за ним на край света. Вот он робко ведет любовный диалог, потирая затылок узкой ладонью, и наивно и в страхе глядит в небесные очи возлюбленной, подобрав подбородок, и вы готовы плакать от умиления. Вот он шутит, словно бы извиняясь за себя, за то, что он такой балагур, за то, что с такими ногами, руками, шеей и ростом он пустился шутить — и вы задыхаетесь от восторга.

Конечно, он был совершенно не тот, каким мы его себе представляли, но в то же время именно тот! Мы вдруг взглянули на то, что придумали, как бы с другой стороны, вторым глазом. Мы вдруг обрели иное, внезапное зрение. Он! Единственно он!

И снова мы вознеслись душой. И разгорячились надеждами. И, возвращаясь в гостиницу, шагая по площади бывшего замка саксонского короля, распевали веселые песни.

2

Однако едва забрезжило, как кому-то из группы сказали, что есть еще один преспективный малый, на сей раз в театре города Эрфурта. И так как наш режиссер — художник высокой тщательности, то мы устремились в Эрфурт.

Мы едем долиной Эльбы с ее виноградниками, холмами и старыми немецкими городками, островерхими, черепичными, раскинутыми вверх по холмам. Дорога вьется кругами — виток, и мы приближаемся к Эльбе с ее двухтрубными колесными пароходами, виток — и мы уходим от Эльбы вверх, к развалинам замков, к высоким, побитым временем стенам, ко всей этой готике, поросшей репейником и лопухом, безлюдной, стрекочущей, пронзенной пустынным полуденным солнцем.

И вот мы в Веймаре, набитом экскурсиями, — великое множество школьников, чей учебный цикл включает, видимо, посещение мест, отмеченных славой немецкой литературы.

Школьники пьют кофе из термосов, болтают, бегают, ссорятся, обнимаются, играют в прятки, в скалки — у каждого из них своя жизнь даже тут, в непосредственной близости к домику, озаренному гением Гете.

И у нас своя жизнь: мы торопимся в Эрфурт.

После Веймара шоссе бежит среди тюрингских лесов, и долго и далеко в высоте видна грозная бухенвальдская башня. Вокруг нас пашни, сады, груши, яблоки, потом лес, потом опять лес, лес и лес, и если выключишь зажигание и выйдешь на воздух, то будет ветер в деревьях и лес и сырость — тот запах сырости, что въелся навечно в эту землю, устланную мягкой, глубоко опавшей листвой.

Окраина Эрфурта, потом монастырь августинцев, потом опера и собор. А потом гостиница «Эрфуртерхоф», возле которой мы

оставляем нашу машину на открытой стоянке, где сторож с вильгельмовскими усами, волнуясь и ковыляя, пытается утолкать в прямые ряды автомобили всех марок и назначений, устало и пыльно стекающиеся сюда на ночлег.

Наш третий претендент в герои занят нынче вечером в театре, и мы встречаемся с ним только после одиннадцати в нахтклубе «Регина». За скудностью наших средств мы пьем худородный коктейль, состоящий из шнапса, апельсинового сока и нескольких капель жидкости неестественной синевы.

Появляется претендент, маленький, круглый, с короткими ножками, круглой, узенькой грудью и сутулой спиной, и мы опять застываем в недоумении, уставившись на него, — до такой степени он далек от того, о ком мы писали. Невозможно, неизъяснимо далек!.. И мы еще долго потягивали наш сиротский коктейль, прежде чем решиться на пробу.

Но вот режиссер, вздохнув, принимается за работу. Задание то же, те же куски.

И тоже сперва неуверенность, заикание, потом все сильней, настойчивей, глубже, уверенней, мазок за мазком — круглым легоньким обликом, круглой легонькой кистью, всей своей вдруг поднявшейся перед нами, вдруг раскрывшейся нам раскаленной, страдающей и веселой, лучезарной, гневной и нежной душой.

Он был по-прежнему невыразимо далек от того героя, каким мы его себе представляли, — далек и своими ножками, и животиком, и тщедушной грудью, и ломкими ручками, и сутулой шеей, и все же это был именно наш герой, его суть, его соль, самый смысл его естества. Мы увидели его как бы третьим зрением, третьим глазом, как бы в третьем внезапном его осознании, в некоей третьей возможности выразить его сферу и смысл.

И подивились тому, сколько разного в том, что одно и то же.

Сколько разного в одинаковом! Даже самый обычный обеденный стол может быть весел и грустен, велик и ничтожен, горд и унижен, он бывает ликующим и отчаянным, смирным и хитрым, бунтующим и растерянным, Тартюфом и Жанной д'Арк. Он может стать пылью и стать вселенной, расшириться в грохот и сузиться в стон.

Это стол. А люди, а жизнь?

Надо только взглянуть на них не первым, а, может быть, пятым глазом. Но где и как заполучить такой глаз?

Так думал я на обратном пути в Берлин, когда мимо летели мосты, леса, повороты на Иену и Лейпциг, и все мы сидели молча, решив пригласить на главную роль все-таки того, первого, из Берлина, от Брехта, потому что все же это была главная роль и тут нельзя было рисковать: все было в этом актере так, как мы поначалу наметили, — и грудь, и осанка, и голос. А ведь даже второй актер — это уже зыбкость, шаткость, воображение, и напридумаешь в людях, в жизни, в себе такое, чего и не разберешь!

Мы делали около ста километров в час. Сперва поутру было даже прохладно, но потом все жарче и жарче, и солнце замерло в небе, как мутный шар. Впрочем, никто из нас не роптал: все знали, что такая жара пришла однажды за столько лет. И ничего не поделаешь, если это как раз совпало с нашим житьем в Берлине!

3

Напомню — задумав (после многих сомнений) писать сценарий о начальнике стройучастка Потапове, я вдруг раздумал и приспустил паруса. Произошло это потому, что я решил перед плаваньем все-таки повстречаться с т р е т ь и м в списке, выданном мне управлением. И на этом третьем застрял.

Это был человек с фамилией Незабудко, тоже начальник строительного участка. Да, именно этак нежно звучала его фамилия, особенно странная при сопоставлении цветка незабудки с его фигурой, лицом и нравом. Он был небольшой, коренастый, широкий в груди и ладонях, весь движение, взрывы, задор, чертыхание— все бурлило, взмывало и клокотало в нем. Работа вбирала его с рассвета и выбрасывала глухой ночью — только тогда, дымя табаком, шагая по комнате,

что-то решая и бормоча, он мог слегка отдышаться перед беспокойным и торопливым сном.

Повстречавшись с ним, я уже не отставал от него. Потапов сразу увял во мне, и целый месяц я ходил с Незабудко, сидел с Незабудко, бывал с Незабудко на заседаниях, планерках, объектах, обедал и ужинал с ним и даже порой присутствовал при его беседах с начальством, если последнее позволяло мне: ведь беседы бывали подчас непомерно буйными для сценариста, задумавшего отразить положительное в поучительных обстоятельствах и актуальной среде.

Он водил меня за собой в поту, отчаянии, гневе, восторге, мы вязли в глине, влезали на верхотуру стальных скелетов, спотыкались о рваный бетон, скользили по дну котлованов. Я видел, как сладко, ловко, удобно, блаженно ему среди этого стука, гомона, запаха, суеты, в этой буре вопросов, ответов, распоряжений, как трудно бывало ему оборвать в себе это, чтобы пойти пообедать или умчаться куда-нибудь по телефонограмме. Он томился, кушая винегрет, и маялся, внимая разносам и установкам бесчисленных заседаний. Тут он мелел, усыхал. И обращался снова в себя, лишь возвратившись в свой пыльный грохот, бензиновый вихрь, в свой шумный бетонно-кирпичный рай, где все гремело, брякало, бахало и шибало, тряся тебя, взметая в кипящую высь и низвергая в песок и глину.

В вопросах общей культуры мой Незабудко был куда как слабей жены и мужа Потаповых. И незавидней их. Мы не вели разговоров ни о генетике, ни о музыке, ни о пересадке сердца, ни об ошибках киноискусства, он говорил со мной лишь о родном строительном деле, о всех его тонкостях и глубинах, хотя не мог не заметить, что я ни шиша не смыслю ни в этой тонкости, ни в этой лазоревой глубине.

Не мог не заметить, однако не замечал. Мы ходили с ним, или сидели, или курили, или переводили от курева дух, а он все рассказывал и рассказывал мне о стройке, набрасывая чертежики на листочках блокнота и пронзая меня упоенным зрачком. Он накидал в мою записную тетрадь целый ворох здешних конфликтов — один острее другого,— и теперь уже сам я по давней приученности искал им разумный предел, чтобы не увлечься, не занестись, не уйти от земных притяжений.

Некий француз сказал, что великое время творит как рыцарей, так и приспособленцев, особенно деятельных в годы потрясений. В Незабудко я встретил рыцаря. Он шел напрямик, без утайки, кипяще и прямодушно. Мне с ним было легко. Я вдруг как-то сразу понял, что мне будет свободно и просто писать о нем, а вот о Потапове не просто и не свободно.

Почему? Ведь не потому же, конечно, что Потапов не вспыхивал, не бранился, знал меру словам и оценкам, умел отделить случайное от ведущего и понимал, что суть не в конфликтах на стройке (какими бы жаркими они ни казались сегодня), а в том, что в целом стройка идет нормально, опережая план, и что сколько бы ни было шума и споров — придет к успешному завершению.

В такой сути Потапова не было ничего дурного (и даже, как я уже говорил, было что-то от злободневности): я, естественно, понимал, что герой, даже самый ошеломляющий, не есть перечень всех желанных автору качеств, а единство самого пестрого множества черт — жизнь всегда кое-что размывает, а кое-что намывает, нечто упрочивает, а нечто расшатывает даже в тех, кто сверкает любой своей гранью.

Так почему же я прилепился душой к Незабудко, чей образ и нрав немало известны искусству, а не к Потапову, который куда многосложней, острей и, главное, современней его?

Тут следует возвратиться к феномену совместимости. Я все ясней и взволнованней ощущал, что весь Незабудко мой и все его бури — мое. Это казалось мне тем более удивительным, что сам-то я совершенно другой — немного добрый, немного злой, немного оцепенелый и в кои-то веки сквернословящий у всех на виду. Десятки лет я работал в кино, пребывал в полной уверенности,

что м о е — это «Машенька», обитатели меблирашек «Мечта», ночные дороги, осенние брызги на окнах, случайные спутники, домик на полустанке, неговорливость признаний, смутно мерцающих изнутри.

Правда, и тогда я писал рассказы, очерки и сценарии о людях крупных масштабов (и даже имел успех). Но сам-то я понимал, что пишу их, в общем, протоптанно, суховато, хотя всеми средствами утеплял их «машенькиным», моим.

И вот теперь вдруг я неожиданно увидел в себе совсем другое м о е, о каком никогда не думал, какого в себе никогда не видал, но такое же близкое, кровное, неотрывное от меня, как и то, что было во мне от «Мечты». Это м о е было в Незабудко. Где? Не знаю. Может быть, именно в его странностях, завихрениях, бесчисленных срывах и передрягах, что случались с ним, в этой неистовой страсти п р е о д о л е н и я, в этой готовности истребить себя, но добиться, то есть именно в том, что, казалось бы, совсем чуждо мне, не относится к моему, но, как видно, совмещено со мной в каком-то невскрытом во мне отдалении, куда я ни разу не залезал. Видимо, это второе, вдруг найденное м о е, было слито со мной не предметными, ясными связями, а, мне цредставляется, чем-то таким, что не подчинено ни наглядности, ни внятным истолкованиям.

Вихри генов среди беспредельных пещер?

Так или этак, но именно здесь, тогда, на этом волжском строительстве, после стольких лет работы в кино, я понял, что буря, ярость, упорство, взлеты, падения, исступление, готовность истребить себя, но добиться есть тоже м о е наряду с тишиной, ее мягкостью, сложной вязью движений, тонким пламенем слов и молчания — рядом со всем, о чем я думал всегда.

М о е — так решил я — есть сцепление того и другого. И одно не может быть без другого в м о е м.

Это был самый важный во мне перелом, тот посыл, что привел меня сперва к «Коммунисту», потом к «Твоему современнику» и к сценариям о Владимире Ильиче.

Звездный экран

Как создавалась экранная летопись космического века

Евг. Рябчиков

Отшумели мартовские бураны. На смену холодам апрель принес раннюю теплынь, голубизну неба, запахи пробуждающейся земли. Весна была такая же, как и все весны в степи, но в тот год она казалась какой-то особенной. По-новому выглядело все: и стартовое устройство — невиданное на Земле грандиозное сооружение, и МИК — монтажно-испытательный корпус, в котором снаряжался корабль Колумба Вселенной. И даже небольшой деревянный домик, обычно не привлекавший к себе внимания операторов, показался теперь необычайным: в домике под тополями поселились Гагарин и Титов.

Что снимать? Разбегались глаза. Как бы не упустить самое важное. А что самое важное? Важно снимать в МИКе подготовку ракеты и корабля. Не менее важно быть на стартовой площадке и снимать последние работы стартовой команды. И уж, конечно, нужно быть с космонавтами — снимать, как они ведут себя перед стартом, как играют в шахматы, встречают друзей, беседуют с Главным, получают указания от Каманина и Карпова. Да, важно все, очень важно, но какие повсюду неожиданности.

Непредвиденные трудности ждали операторов в «домике космонавтов»: там было тесно от одной только медицинской аппаратуры, и казалось, негде поставить сложную и громоздкую кинотехнику, развернуть батарею осветительных приборов. А без сильного искусственного света снимать на цветной пленке невозможно. Правдами и неправдами операторы втащили в коридор кофры с аппаратурой и включили свет. Вот тогда-то и взбунтовались врачи. Они заявили, что в помещении повысится температура, будет душно, а шум аппаратов и бесконечные хождения ассистентов нарушат режим отдыха космонавтов...

Начало см. в «ИК», 1973, № 6.

Но можно ли было отказаться от съемок в «домике космонавтов»? Решили идти к Королеву и Каманину, но помогли сами космонавты. Ничего не говоря, Гагарин подхватил ящик с камерой, внес его в спальню и, поставив на пол, сказал Александру Филиппову:

— Саша, снимай. Я буду твоим ассистентом.

Титов помог Суворову, сам включил камеру и снял шахматную доску, а потом Гагарина. Евгений Анатольевич Карпов решил, что и в самом деле съемка может развлечь космонавтов, внесет в распорядок дня некоторое дополнительное оживление, не говоря уже о ее практическом значении. Воспользовавшись удобным моментом, операторы принялись снимать, как космонавты сидят за шахматной доской, как они слушают музыку, как беседуют с товарищами по отряду.

— Побольше перебивок, побольше действий!..— требовал режиссер.— Снимите шахматную доску, снимите интерьеры...

— Как бы нас с интерьерами не выгнали отсюда...— заметил Суворов.— Но будем стараться.

За время тренировок космонавты привыкли к операторам, тем более что на занятиях по фотокиноделу те же операторы не раз выступали перед ними в роли консультантов и преподавателей. К тому же вся эта возня с аппаратурой, включение и выключение света вносило разрядку.

— А техника-то у вас того...— Гагарин сочувственно посмотрел на Филиппова.— Не соответствует кинематографическая техника космической...

Оператор пожал плечами: что, мол, он может поделать?

— Дай-ка я скадрирую...— Титов подошел к съемочной камере, посмотрел в «окно» и стал командовать, как поставить свет. Потом он усадил в кресло Филиппова, навел на оператора камеру, сфокусировал, после чего сам перебрался в кресло и с глубокомысленным видом принялся за чтение. Гагарин, наблюдая за всей этой комической сценой, рассмеялся. Трудно было поверить, что ему, Гагарину, завтра лететь в космос...

Жужжали аппараты, из динамика лились песни, звучала музыка, ярко светили кинематографические лампы. Операторы снимали едва ли не все, что попадало в сферу их внимания. Снимая за шахматной доской Гагарина, нужно было тотчас снять и саму доску, и руку Гагарина, передвигающую фигуру, и, конечно, тех, кто следил за ходом игры.

Закончив шахматную партию, Гагарин плюхнулся в кресло, откинулся на его спинку и закрыл глаза. Его захватила старая русская песня, воспроизведенная магнитофоном. Суворов навел свет на Гагарина, тот даже не дрогнул. На его лице отразилась вся гамма гагаринских улыбок. Может, в эти минуты он мысленно видел себя в лесах дорогой его сердцу Смоленщины или играл в свайки в Клушино, а может быть, переживал первый полет на учебном самолете под Саратовом.

Снимать! Снимать! Как можно больше снимать... Камеры нацеливались на лица, на картины, на окна. Окно простое, ничем не примечательное, но если потом, уже в ночной темноте, подснять его с тенью Гагарина, ложащегося спать? Или так: ночь, черные тополя и светится окно... А потом снять спящего Гагарина...

— Довольно, товарищи, довольно... Разошлись...— с укоризной в голосе сказал операторам Каманин.— Пора и честь знать.

— Так ведь это же история...— взмолился Филиппов.

— Для истории важнее всего, чтобы они легли спать и отдохнули. Кончайте съемки.

Пришел Королев. Поговорил с Каманиным, потом позвал Гагарина и Титова и с ними пошел побродить по дорожке. Суворов тотчас же выскочил за ними следом, и хотя было темно и снимать безнадежно, он все же со стороны, украдкой снял, как на фоне угасавшей зари виднелись три силуэта. Трое в степи, при всплеске зари, они шли не спеша, о чем-то беседуя, и в этом было столько глубокого смысла, что не снимать было невозможно.

Потом космонавты рассказывали, что Королев говорил с ними о земле и небе, мечтал

На Земле невесомости нет и ее искусственно создают для тренировок космонавтов в «бассейне невесомости» на борту специального самолета. Кинооператорам пришлось освоить съемки и в мире без тяжести (кадр из фильма «Первый рейс к звездам»)

и даже шутливо сказал: «Через пять лет можно будет по профсоюзной путевке летать в космос».

Услышав, как весело рассмеялись «оре́лики», Королев заулыбался. Значит, чувствуют они себя уверенно. Пожелав всем спокойной ночи, Королев ушел к ракете.

Вот бы теперь, улучив момент, и снять Королева на стартовой площадке! Он всегда отказывался от съемок и даже запрещал снимать себя. Но сейчас, может быть, среди дел, забот он и не заметит хитрость операторов. Но Королев все заметил, нахмурился и сурово погрозил пальцем. В ответственнейшие минуты он не хотел красоваться в блеске кинематографического света. Он жил только делами и понимал, как важен для всех его вид — деловитый, спокойный, уверенный, и уж никак не в кинематографическом ореоле.

После прогулки врачи произвели с Гагариным и Титовым необходимые медицинские манипуляции — проверили кровяное давление, температуру, пульс. Все оказалось в норме. Каманин посовещался с Гагариным и Титовым о распорядке завтрашнего дня.

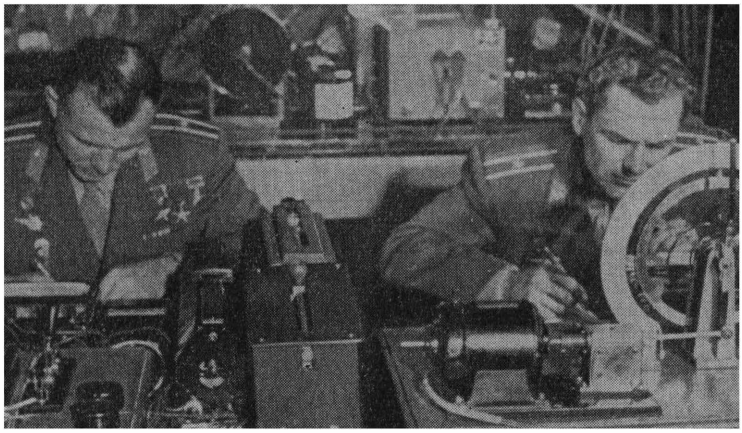
— Знаете, Николай Петрович,— сказал Каманину Гагарин,— я, наверное, не совсем нормальный человек.

— Почему?

— Завтра полет! Такой полет! А я совсем не волнуюсь. Ну, ни капли не волнуюсь. Разве так можно?

— Это отлично, Юра! Рад за тебя. Желаю спокойной ночи.

Выйдя от космонавтов, Каманин сообщил операторам: «Подъем в 5.30. Затем физзарядка, туалет, завтрак, медицинский осмотр, одевание скафандров, проверка, выезд



В фильме «Снова к звездам» запечатлены учебные занятия и тренировки Юрия Гагарина и Германа Титова

на старт. В автобусе поедут вместе Гагарин и Титов. Оба они готовы к старту».

В «домике космонавтов» наступила тишина. В соседней со спальней комнате расположились на ночную вахту врачи. Они наблюдали по приборам за состоянием Гагарина и Титова. Операторы, стараясь не шуметь, сняли эту медицинскую вахту, подсняли работу приборов и лица врачей. Ученые-медики явно успокоились: космонавты спали, состояние их было хорошее, и ничто, кажется, не предвещало каких-либо неожиданностей.

— Хватит, хватит! — всегда веселый, энергичный и чрезвычайно деятельный Яздовский потребовал прекращения съемок.— Еще разбудите... Вон у вас какие чертяки тяжелые... Упадет такой фонарь, грохота сколько будет.

Захватив камеры, операторы вышли из домика.

Вдруг в темноте появился Королев. Увидев операторов, он на минуту подошел к ним.

— Что полуночники? Отдыхать надо. Спать! Спать! Утром — большая работа.

— А вы сами, Сергей Павлович? Вам особенно нужно отдохнуть,— сказал Филиппов.

— Ах, Александр Михайлович, Александр Михайлович...— вздохнул Королев и положил руку на плечо невысокого ростом, щуплого на вид Филиппова.— Знаешь, Саша, вот запустим, тогда и отоспимся...

— И мы так же,— ответил Филиппов.

— На завтра у вас все готово? — Королев посерьезнел, взглянул на часы.— Нужно снять последовательно всю операцию. Как с отправкой и проявкой пленки? Кто будет в поисковой? Миша? Ну, тогда хорошо. Успехов. И — спать, спать!..

Королев открыл дверь. Из «домика космонавтов» вырвался поток света. Подав медикам знак, чтобы они занимались своим делом, Главный конструктор на цыпочках прошел к двери в спальную и осторожно приоткрыл ее. Подложив под щеку ладонь, по-детски, сладко спал Гагарин. Так же крепко спал и Титов. Королев облегченно вздохнул, пожелал врачам спокойной ночи и ушел к ракете.

Карпов и Яздовский переглянулись, их обеспокоила бледность лица Королева, какой-то серый налет и темнота обострившихся морщин.

Филиппов, стоявший с товарищами у крыльца, поспешил за Королевым. Сергей Павлович, услышав шаги, обернулся.

— Это ты, Саша?.. Как дела?

— Порядок, Сергей Павлович. Только вы, пожалуйста, заступитесь за нас, разрешите снимать наверху посадку в корабль и снимать поближе к огню.

— Ты опять за свое?.. У вас же столько автоматов,— улыбнулся в темноте Королев.

— А! — Филиппов махнул рукой.— Чело-

века не заменишь. Когда я снимаю, то я вижу, я чувствую ракету. Я ее, голубу, понимаю. Она для меня, как живая... Я могу менять турелью оптику. Могу вести панораму...

Королев с особым вниманием относился к безудержно храброму оператору, любил с ним беседовать и слушать его шутки-прибаутки, но сейчас он слушал Филиппова явно рассеянно.

— А Гагарин-то хорош! — думая уже о другом, сказал Королев.— Снимите его завтра как можно лучше. С душой и, как вы говорите, с вдохновением. Сейчас он спит, а уже входит в историю... Ну, иди, Саша. Отдыхай.

Но в ту ночь всем было не до сна. Кинематографисты проверяли съемочную и осветительную аппаратуру, перематывали пленку, отмечали на бумажных листках точки расположения камер и схему эстафетной съемки. Чтобы запечатлеть основные эпизоды, определенные программой, решено было снимать поочередно: одни операторы со своими ассистентами будут снимать утреннюю физзарядку, туалет и завтрак космонавтов, другие встретят Гагарина и Титова в гардеробной, где будет уже установлен свет, и снимут одевание скафандров, а выход космонавтов и посадку в автобус будут снимать те, кто уже освободился от первых съемок.

...Чуть забрезжило утро, на востоке заалело, в тихом небе неподвижно висели нежно-розовые облака... Киногруппа была уже на ногах. Все смотрели на небо, щелкали экспонометрами. Забрав свою технику, операторы помчались к «домику космонавтов» и заняли свою точку. Когда Гагарин и Титов в синих спортивных костюмах вышли на физзарядку, началась съемка исторического дня.

— Пленки хватит? — здороваясь с операторами, шутливо спросил Гагарин.— Вы, мужики, не стесняйтесь,— прямо к нам в

Юрий Гагарин едет на старт. В фильме «Первый рейс к звездам» видим его в эту историческую минуту. Сейчас он встанет и шагнет в будущее, в бессмертие...

случае чего, поможем, ведь мы — свои, киношные...

Все шло по утвержденному распорядку. Точно в назначенное время закончились физзарядка и туалет. Космонавты сели завтракать. После крепкого сна и утренней физической зарядки выглядели они прекрасно. Улыбаясь, перекидываясь шутками, Гагарин и Титов направились в «скафандровую».

Съемки в помещении вести всегда труднее, чем при естественном освещении на лоне природы. Особенно сложны были съемки в космической гардеробной — ни в коем случае нельзя мешать ассистентам, одевающим космонавтов; исключена какая-либо возможность снять дубль; запрещено заставлять космонавтов позировать, отвлекать их от дела, и уж, конечно, невозможно остановить в «скафандровой» работу, чтобы наладить свет, выбрать лучшую точку для съемки, перезарядить камеру.

— Пленку!.. Кассету! — слышались выкрики операторов. Потные, с широко раскрытыми глазами, они готовы были испепелить своих ассистентов, когда те мешкали с перезарядкой камер, или осветителей, если у тех взрывались лампы, слабел дуговой свет.

Гагарин проверял на своем скафандре каждую застежку, то и дело пробовал, удобно ли сидит на нем космическая одежда. Он был мил, улыбчив, нетороплив. Его дублер выглядел более сдержанным и строгим. Оба знали, что значит для них скафандр в случае разгерметизации кабины...

Режиссер стремился к тому, чтобы одинаково подробно снимались и Гагарин и Титов. Никто ведь не был гарантирован, что в последнюю минуту вдруг чихнет космонавт номер один, и тогда автоматически его место займет дублер.

Гагарин рассказывал мне, что когда его одевали в скафандр, он приглядывался к работе кинооператоров и старался представить себе, как снимал бы он, будь на месте оператора, как ставил бы свет, выбирал ракурс съемки и как он, оператор Гагарин, вел бы себя в «космической гардеробной», где кинематографисты мешали всем несуразно громоздкой техникой, протянутыми кабелями, изнурительным светом, возней ассистентов. «Нелегкая у них работа,—заметил Гагарин.— Но такая интересная и очень нужная...»

В «костюмерную» заглянул Королев. Он осмотрел Гагарина с головы до ног, улыбнулся ему и спросил:

— Как настроение?

— Отличное,— ответил Гагарин и в свою очередь ласково спросил: — А у вас? — Он пристально вглядывался в сероватое, уставшее лицо ЭсПэ, и улыбка на лице Гагарина погасла.— Сергей Павлович, вы не беспокойтесь, все будет хорошо,— сказал тихо Гагарин Королеву,— все будет хорошо.

Но вот сложный и кропотливый процесс одевания скафандров закончен.

Теперь нужно пройтись, проверить космическую одежду на ходу, и когда выяснится, что все в порядке, можно выходить из помещения к автобусу.

Наступил и этот момент. Карпов шел впереди космонавтов, слева и справа сопровождали врачи, физиологи, психологи. Спешили к автобусу и космонавты, которым придется лететь после Гагарина.

Жужжали съемочные камеры. Нужно было успеть снять общий план всей картины выхода космонавтов к автобусу, снять их лица, показать, как друзья и товарищи наперебой помогают Гагарину и Титову подняться по ступеням в автобус. А там уже их встретили Филиппов и Суворов.

— Приветик! — весело сказал им Титов, располагаясь в специальном кресле сзади Гагарина.— Когда это вы успели?

— Молодцы операторы, не теряются,— в тон Титову сказал Гагарин. Он сел в кресло, чуть откинул голову, заглянул в окно и приветственно помахал рукой.

Всем хотелось сняться в автобусе с Гагариным и Титовым. Приходилось уговаривать «не лезть в кадр», «убрать свою голову». Кого-то нужно было силой удалять из кадра, а иной раз, отчаянно действуя локтями, прорываться к Гагарину, затем к Титову и снимать их «в упор», крупным планом.

В координационно-вычислительном центре — КВЦ — следили за полетом Юрия Гагарина (кадр из фильма «Первый рейс к звездам»)

Сколько раз видели мы потом за монтажным столом, на маленьком экране, эти неповторимые кадры, и, что любопытно, монтажницам вначале казалось, будто в автобусе едут близнецы: оба невысокого роста, оба крепыши, в одинаковых скафандрах, сшитых как бы по одной мерке.

На их головах белели гермошлемы с алыми буквами — «СССР». У обоих на оранжевых рукавах сверкали маленькие, вшитые в материал скафандров зеркальца.

Прозрачные забрала белых гермошлемов были подняты, и врачи, сопровождавшие «близнецов», пристально следили за состоянием своих подопечных. Поражало выражение лица Гагарина. Казалось, он все время улыбался. Откинувшись на спинку кресла, он весело смотрел на окружающих и, стараясь подбодрить их, шутил. В улыбке Гагарина было все: и доброта, и ласка, и широта натуры, и нежность, почти как у ребенка, и душевная умиротворенность, навсегда остающаяся в памяти.

Юрий Гагарин ехал на старт, но при взгляде на него создавалось впечатление, будто он и не собирался в полет, а только провожал друзей и беспокоился за их душевное состояние.

— Как вы себя, ребята, чувствуете? — спрашивал он и предлагал: — Давайте споем!

Герман Титов смотрел на товарищей спокойнее и строже, хотя и он тоже весело отзывался на шутки.

Ехали в скафандрах двое... При всей тщательности подготовки, при самом строжайшем соблюдении мер предосторожности не исключалась возможность самой нелепой случайности. Космонавт, скажем, может захандрить, подхватить перед стартом насморк, вывихнуть себе ногу... А вдруг влетит в его глаз шальная соринка. Из-за такой вот чепухи космонавт может выйти из строя. А это означает, что под угрозой срыва может оказаться грандиозная научно-техническая операция!

Для предотвращения таких случайностей и было введено в практику дублирование космонавта. «Второй номер» готов в любую минуту занять место товарища, если в том возникнет необходимость.

Титов был одет, как и Гагарин, в скафандр. Он ехал дублером. В его лице не было и

следов горечи, смятения, зависти или разочарования. Он внутренне был согласен с решением Государственной комиссии и без тени рисовки сказал киножурналистам: «Юра отлично подготовлен, он самый достойный из нас, выбор абсолютно точен».

Космонавты пели. К Гагарину подошел приятель, сунул ему в рот карамельку и пояснил:

— При взлете и посадке самолета стюардессы разносят леденцы, вот и я буду тебе стюардом...

Гагарин благодарно кивнул белым гермошлемом и принялся сосать конфетку.

Каждая дорога имеет конец. Во весь рост показалась ракета, охваченная фермами обслуживания. В автобусе перестали петь и шутить.

Гагарин, неуклюже ступая, шагнул в дверь автобуса, спустился по ступенькам и, когда почувствовал под подошвами бетонные плиты, воскликнул:

— Какое жизнерадостное солнце!

А потом шутливо заметил:

— И кино уже здесь! Вот это да!

В тот день, как и накануне, Гагарин был оптимистичен и всем восхищался. Его радовали восход солнца и утренняя свежесть, порядки на космодроме и спортивные костюмы, оранжевый космический скафандр и шутки друзей. Он, казалось, излучал свет, был добр и ласков. Не хотел ли Гагарин принести в вечный и бесконечный мир вне Земли только самое хорошее и доброе, что есть в человеке?

Около автобуса Гагарина встретил товарищ Каманин. Он обнял Гагарина, но тут все бросились к Гагарину, и Каманину пришлось чуть ли не силой наводить порядок. Гагарин медленно подошел к Титову.

— Кадр! — послышался восхищенный вопль оператора.— Вот это кадр...

Происходило нечто небывалое, трогательное и эпическое, волнующее до слез. Два космонавта, одетые в скафандры, подошли друг к другу и внезапно «чокнулись» — коснулись друг друга гермошлемами. Послышался певучий металлический звук. Гагарин и Титов посмотрели друг на друга, подняли в приветствии руки и разошлись.

Герман Титов, как был в оранжевом скафандре, вернулся в зеленый автобус, сел в кресло, готовый в любой момент заменить своего товарища. Он смотрел в окно и видел, — у подножия ракеты происходит что-то невообразимое. Все, кто был на старте, хотели подойти к Гагарину, сказать ему доброе слово, пожелать счастливого пути.

Академик Мстислав Всеволодович Келдыш пожал руку Гагарину, посмотрел ему в глаза, крепко обнял. Гагарин поблагодарил Келдыша, обнял его. Гагарин направился к Королеву. Сергей Павлович не спал ночь, усталость и волнения оставили следы на его сером лице. Гагарин обнял Королева, что-то шепнул ему, и они оба загадочно улыбнулись.

Впервые человек улетал в космос, и впервые устанавливался ритуал проводов космонавта. По этому ритуалу Гагарин отдал рапорт председателю Государственной комиссии о своей готовности к полету, а затем, по просьбе печати и кинематографистов, выступил перед микрофоном. Синхронная кинозапись сохранила это гагаринское слово, обращенное к Родине, партии, человечеству.

— Дорогие друзья, близкие и незнакомые, соотечественники, люди всех стран и континентов,— начал Гагарин. Говорил он задушевно и просто, без заметных признаков волнения.— Через несколько минут могучий космический корабль унесет меня в далекие просторы Вселенной. Что можно сказать вам в эти последние минуты перед стартом? Вся моя жизнь кажется мне сейчас одним прекрасным мгновением... Все, что прожито, что сделано прежде, было прожито и сделано ради этой минуты.— Гагарин на секунду умолк, собираясь с мыслями, и продолжил: — Сами понимаете, трудно разобраться в чувствах сейчас, когда очень близко подошел час испытаний, к которому мы готовились долго и страстно. Вряд ли стоит говорить о тех чувствах, которые я испытал, когда мне предложили совершить этот первый в истории полет. Радость? Нет, это была не только радость. Гордость? Нет, это была не только гордость.

Впервые в мире началась телевизионная передача из космоса (кадр из фильма «Первый рейс к звездам»)

Я испытал большое счастье. Быть первым в космосе, вступить один на один в небывалый поединок с природой — можно ли мечтать о большем?

Гагарин сделал паузу. Было тихо. Только слышался шум стартовых механизмов да шуршала лента магнитофона. Космонавт-1 говорил об ответственности, которая легла на него:

— Первым совершить то, о чем мечтали поколения людей, первым проложить дорогу человечеству в космос... Назовите мне бóльшую по сложности задачу, чем та, что выпала мне. Это ответственность не перед одним, не перед десятками людей, не перед коллективом. Это ответственность перед всем советским народом, перед всем человечеством, перед его настоящим и будущим. И если тем не менее я решаюсь на этот полет, то только потому, что я коммунист, что имею за спиной образцы бессмертного героизма моих соотечественников — советских людей.

Я знаю,— продолжал Гагарин,— что соберу всю свою волю для наилучшего выполнения задания. Понимая ответственность задачи, я сделаю все, что в моих силах, для выполнения задания Коммунистической партии и советского народа...

Заканчивая, Гагарин сказал:

— Мне хочется посвятить этот первый космический полет людям коммунизма — общества, в которое уже вступает наш советский народ и в которое, я уверен, вступят все люди на земле.

Окрашенная в темно-зеленый цвет огромная металлическая конструкция, державшая в своих объятиях ракету, возвышалась над стартовой площадкой.

Первая... вторая... пятая... десятая ступень...— Гагарин, считая ступени, поднимался не спеша, чтобы не замучить сердце. Его поддерживал под руку ассистент в синей форме с красной повязкой на рукаве. Пятнадцатая ступенька. Площадка. Здесь ждал кинооператор. «Как он успел?» — на мгновение подумал Гагарин и вернулся к своим мыслям. Оператор снимал сверху, как поднимался Гагарин, как ждали его распахнутые двери лифта. В это же время шла съемка с нижней точки — с серых бетонированных плит, на которых стояли провожавшие в полет космонавта.

Гагарин поднял обе руки, улыбнулся, сказал слова привета и вошел в кабину лифта. За ним закрылась дверь — начался подъем.

Люди, стоявшие внизу, взволнованно размахивали руками, что-то кричали.

Две-три минуты подъема и — верхняя пло-

щадка. Алексей Иванов, сопровождавший Гагарина, потом отметил в своей книге «Первые ступени», как вышли они с Гагариным из лифта на верхнюю площадку: «Прямо в лицо — яркий свет ламп. Уже и сюда успели проникнуть кинооператоры! Снимают, снимают все, знают, конечно, что снять нужно как можно больше. Ведь дубля не сделаешь: такое не повторяется».

— Привет! — Гагарин улыбнулся оператору, но в лице его появилось едва уловимое, никогда прежде не замечаемое напряжение, хотя глаза были по-прежнему веселы и голос звучал бодро.

Медленно ступая, Гагарин подошел к перилам, посмотрел на сверкавшую под солнцем бескрайнюю степь, взглянул вниз — там, на бетонных плитах, виднелись человеческие фигурки. Гагарин приветственно помахал рукой и повернулся, давая понять, что проводы кончились, начинается работа.

Алексей Иванов и Федор Анатольевич помогли Гагарину подойти к люку корабля.

— Минуточку!..— умоляя, крикнул им оператор Суворов.— Минуточку... Меняю оптику... Свет!.. Это нужно снять... Снять...

Федор Анатольевич, чуть задержавшись для оператора, помог Гагарину подняться, закинуть ноги за обрез люка и расположиться в кресле. Через люк оператор сунул кинокамеру и направил луч света. Алексей Иванов попросил его прекратить съемку — он мешает, идет работа... Но и оператор в свою очередь стал умолять Иванова разрешить ему снять еще «один, всего один кадрик, и тогда — все, конец...»

— Теперь, Володя, довольно, хватит!..— послышался из глубины корабельной кабины неожиданно резко зазвучавший голос Гагарина.

Это было все... Нельзя снимать в корабле. Но оставалась возможность, отступив на шаг от люка, снимать работу ассистентов, помогавших Гагарину подготовиться к полету; и еще надо было снять с высоты степь, и площадку внизу, заполненную народом, и неподвижно повисшее белое облачко в синеватом небе, и увиденные сверху фермы, кабель-краны — огромное и сложное «хозяйство» космодрома, которое словно застыло в ожидании решающей минуты.

Операторы спешили от одной «точки» к другой, они знали, какой ответственный момент снимают. Все происходило впервые! Впервые будет полет, и впервые люди получат ответ на множество проклятущих вопросов. Все — впервые.

Полет окончен. Юрий Гагарин докладывает Центральному Комитету партии о выполнении задания Родины (кадр из фильма «Первый рейс к звездам»)

Между тем на «машине» все шло хорошо, и тогда Королев отдал распоряжение в автобус, где сидел в полном космическом облачении Титов, чтобы дублер окончил дежурство и был свободен. Он может после раздевания перебазироваться на пункт наблюдения.

Теперь сопоставьте два кадра, снятые одновременно, Гагарин, расположившись в своем оранжевом скафандре на пилотском кресле, деловито готовится к полету. В это время, покинув автобус, сняв с себя скафандр и освободив голову от металлического гермошлема, Титов направился на пункт связи. Его лицо не выражало ни досады, ни огорчения, хотя теперь он понимал, что у него уже нет никаких шансов: летит Гагарин.

Старт был объявлен не сразу, как только Гагарин занял свое место в кабине космического корабля «Восток».

Оператор снял: Гагарин лежал в кресле и через четырехугольное маленькое зеркальце, вшитое в рукав оранжевого скафандра, следил за тем, что происходило. Он тихонько насвистывал:

Родина слышит, Родина знает,
Где в облаках ее сын пролетает...

Когда были закончены все контрольные работы, объявили тридцатиминутную готовность.

К этому времени опустела вся бетонная площадка, на которой недавно было так оживленно. Все перешли на специально устроенную смотровую площадку, расположенную в безопасной зоне. Только Королев с группой специалистов еще находился около ракеты. И была горстка людей на самой верхней площадке, где только что завинтили крышку люка. Алексей Иванов, Федор Анатольевич, их помощники. Кинооператор с ассистентом собрали всю свою технику и приготовились к эвакуации.

Перекинув через плечо тяжелый ящик с аппаратурой, Суворов торопливо вошел в лифт. Съемки еще не кончились, более того, складывалось впечатление, что они только и начинаются.

Сохранилась магнитофонная запись переговоров Юрия Гагарина:

Юрий Гагарин приехал на студию. Перед синхронной записью он слушает советы звукорежиссера

«З а р я». Смотрели сейчас вас по телевидению — все нормально, вид ваш порадовал нас: бодрый. Как слышите меня?

Г а г а р и н. Вас слышу хорошо. Самочувствие хорошее, настроение бодрое, к старту готов...

«З а р я». Ну вот, все нормально, все идет по графику, на «машине» все идет хорошо.

Г а г а р и н. Как по данным медицины — сердце бьется?

«З а р я». Вас слышу отлично. Пульс у вас шестьдесят четыре, дыхание двадцать четыре. Все идет нормально.

Г а г а р и н. Понял. Значит, сердце бьется...

Космонавты, собравшиеся на пункте связи, зааплодировали — им приятно было, что в эти напряженные минуты их товарищ ведет себя спокойно, уверенно, даже весело.

Оставались последние минуты перед стартом. По опустевшей территории вокруг ракеты промчался автомобиль дежурного смотрителя, в обязанности которого входило внимательно осмотреть всю площадку — не остался ли случайно на ней кто-нибудь из специалистов и рабочих. Каково же было его удивление и негодование, когда он заметил в окопчике чьи-то фигуры. Подъехав, узнал — кинооператоры! Накинув на голову стеганую куртку, чтобы предохраниться от ударов мелких камней и раскаленной пыли в момент огненной бури старта, Суворов и Филиппов стояли у камеры и курили.

— Вы с ума сошли! — закричал смотритель.— Вон!.. Сейчас же долой!..

Оператор, переложив из угла в угол рта сигарету, достал из кармана бумажку — разрешение производить съемку вблизи ракеты. Смотритель зачертыхался, крикнул:

— Здесь я хозяин... Здесь я отвечаю за все... Если что случится, спрос с меня, поэтому немедленно долой!..

Оператор с невозмутимым видом достал блокнот, быстро что-то написал, вырвал листок и небрежно сунул его смотрителю. Тот, багровея от негодования, прочитал первые строчки: «Справка. Прошу в моей смерти никого не винить...»

Сунув бумажку себе в карман, смотритель вдруг изменился в лице и дрогнувшим голосом сказал:

— Не сердись. Порядок требует... Желаю!— Вскочил в автомобиль и умчался.

Операторы докурили сигареты и по-снайперски вскинули свои камеры.

Под стук хронометра слышались слова команды:

— Продувка... Протяжка... Зажигание... Ключ на старте...— И, наконец, завершающая команда: — Подъем!

В 9 часов 07 минут по московскому времени Гагарин услышал за бортом свист, нарастающий гул и почувствовал, как корабль задрожал всем корпусом. Тогда в эфире послышался ликующий, захватывающий душу голос Гагарина:

— Поехали!

Не полетели. Не стартовали. Не взвились. Поехали!

В этом чисто русском, пожалуй, скорее крестьянском восклицании Гагарина проявилось доброе и душевное отношение человека к технике, к ракете, как к живому существу. Так в старину относились к любимому коню.

Вместе с Гагариным человечество «поехало» во Вселенную.

Гагарин видит Гагарина

Тысячи метров отснятой пленки стекались, словно ручьи, на монтажные столы в студии. На маленьких экранах повторялись только что потрясшие мир события. Вновь шел к ракете Гагарин. И вновь было видно, как, подняв руку, стоял он в своем оранжевом скафандре у самой вершины ракеты. А потом экран заполнило вспаханное поле в заволжской степи и в поле стоял вернувшийся из космоса Гагарин...

Над фильмом «Первый рейс к звездам» работали в творческом содружестве две центральные студии — ЦСДФ (Центральная студия документальных фильмов) и Центральная студия научно-популярных и учебных фильмов, именовавшаяся в те годы «Моснаучфильм». К созданию фильма привлекли режиссеров Г. Косенко, И. Копалина, Д. Боголепова (с ними сотрудничала режиссер И. Сеткина), 28 операторов и двух сценаристов — Г. Кублицкого и автора этих строк. Внушительная цифра — 28 операторов — практически была во много раз умножена: съемки вели для фильма операторы студий Ленинграда, Киева, Минска, республик Средней Азии, Урала, Сибири и Дальнего Востока. К тому же, по заказам работали зарубежные операторы во Франции и США, в ГДР и Англии, в Японии и Италии, в ЧССР и Польше.

Впечатление от полета Юрия Гагарина во всем мире было огромно. Во многих городах вышли экстренные выпуски газет с сообщениями о «сенсации номер один». Во всех странах прерывались радио- и телевизионные передачи, чтобы немедленно сообщить только что полученные «космические новости» из

После рабочего дня Юрий Гагарин снялся в Звездном городке с творческим коллективом фильма «Первый рейс к звездам»

Москвы. Ученые и докеры, политики и священники, домашние хозяйки и фермеры говорили о космическом полете, о чудо-корабле, о легендарном герое. На площадях стихийно возникали митинги. Художники, не зная еще, как выглядит Гагарин, рисовали его то в виде святого, то рыцаря, то бравого моряка... Но вот из Москвы пришли первые фотопортреты Гагарина, и вмиг он влюбил в себя миллионы людей.

Все, что происходило в те дни в мире — и эту грандиозную всечеловеческую вспышку энтузиазма, восторга, и открытие новой эпохи, и эту влюбленность в Гагарина, и понимание значения советской науки, и преклонение перед подвигом советского народа,— все нужно было передать в нашем фильме, который представлялся нам прежде всего фильмом публицистическим, документом эпохи, образным свидетельством величия и мощи родины социализма. В то же время, конечно, он должен стать и фильмом, знакомящим зрителей с небывалой космической техникой, властелином которой явился Юрий Гагарин.

Работа на студии шла круглосуточно. Из монтажных не уходили ни днем, ни ночью, лишь посменно устраивая перерывы для еды, для короткой передышки. «Складывались» эпизоды, подбирались однотемные съемки — например, тренировки, отдых космонавтов, пли — всеобщее восхищение, стихийные митинги на площадях и улицах городов; встреча Гагарина в Москве. Изо всех этих съемок нужно было выбрать наиболее выразительные, неповторяющиеся кадры.

Мелькнула счастливая мысль показать в нашем большом фильме... фильм, снятый самими космонавтами. Эпизод был задуман так: зритель увидит жестяные коробки с лентами, на одной из которых написано «Дневник космонавта». Коробка раскрывается, в ней рулон пленки — ролик, смонтированный из съемок Гагарина и его друзей космонавтов.

Занимаясь кинотренировкой, космонавты снимали друг друга. Все эти эпизоды были интересны и органически входили в фильм.

Близились сроки окончания работы над картиной.

Директор ЦСДФ Владимир Николаевич Головня, как и директор «Моснаучфильма» Михаил Васильевич Тихонов, начинал свой рабочий день с вызова к себе творческой группы и выяснения, как идут дела, в чем и как нужно помочь, как выполняется принятый к исполнению график, когда будет готов немой вариант фильма? Энергия В. Н. Головни, его опыт и знание документального кино помогали творческому коллективу решать сложные задачи, возникавшие по ходу создания первого большого документального фильма

о космическом полете человека. Все было впервые — и рассказ о новой технике, и о первом космонавте, и о новой науке, и о самом полете, и о Родине космонавтики, и о звездном будущем человечества. Не раз В. Н. Головня приходил в просмотровый зал, внимательно знакомился с монтажом эпизодов, потом собирал режиссеров и обсуждал с ними, как выработать необходимую ритмику картины, соблюсти равновесие в показе человека и техники, передать масштабность эксперимента, талант и волю коллектива.

Мы «утонули» в огромном количестве пленки, запечатлевшей чарующие места страны Советов — Родины Гагарина. И все же каких-то эпизодов не хватало.

Уже «сложился» эпизод, который условно назвали «домик космонавтов». На экране был виден домик, предстартовая жизнь в нем Гагарина и Титова; они играют в шахматы, слушают песни, беседуют с друзьями... А вот спящего Гагарина нет...

На режиссерском совете решено было «восстановить» сон Гагарина. Каманин спокойно выслушал нас и не стал возражать. «Вам виднее,— сказал он.— Для фильма сделаем все». Карпов же нахмурился, даже рассердился: «Снимали, снимали, мучили, мешали, а теперь начинай все сначала...» Но тоже согласился помочь. Мы опасались, что Юрий Гагарин, испытавший счастье встречи в Москве, всенародные почести, познавший невиданную в мире славу, может пренебречь съемкой. К счастью, он деловито и просто сказал: «Если нужно, я готов».

Профессором В. И. Яздовским было поставлено перед нами одно категорическое условие: если уж хотите воспроизвести сон Гагарина, то должны сделать все абсолютно точно, ни в чем не отступая от правды, от показа научных приборов и тех медиков, которые тогда несли свою ночную вахту. Это, естественно, осложнило нашу работу. Нужно было собрать аппаратуру и найти врачей, которые в ту историческую ночь дежурили в «домике космонавтов»... Но так как Яздовский, Газенко и Гуровский были непреклонны, то пришлось выполнить их требование. Когда все было готово и найдена даже похожая кровать и похожее одеяло и пришли те же байконурские ученые-медики и проверили приборы, появился Гагарин.

— Голливуд устраиваем?..— улыбнулся он, рассматривая нагроможденную киноаппаратуру.— Что прикажете: раздеваться? Датчики наклеивать?

— Да, Юра, наклеивать,— вздохнул врач Федоров.

Гагарин покорно разделся. К его телу приклеили датчики. Он поправил их и, кажется, забыл про съемку. Он действовал, как положено. Врачи тоже вошли в свою роль, и все стало удивительно естественным.

Космонавт забрался в постель, удобно лег в нее, улыбаясь, посмотрел на нас и закрыл глаза.

— Свет! — шипящим голосом произнес режиссер Д. Боголепов.— Дайте голубой фильтр... Лучок правее... Нужно создать иллюзию полной темноты, но зрители должны видеть лицо, видеть, что он спит.

В это время что-то в коридоре треснуло, и тотчас погас свет. Оператор кинулся с кулаками к бригадиру осветителей, тот мгновенно слетел со второго этажа профилактория, где происходила съемка, бросился в подвальное помещение к щиту, и сразу засветились юпитеры.

— Дубль один! — сказала Наташа, ассистент режиссера, и щелкнула хлопушкой.

Гагарин приоткрыл глаз и лукаво спросил:

— Начинается кино?..

— Полная тишина! Сон Гагарина! — объявил режиссер.— Лучик левее... А вы, Юрий Алексеевич, спите, спите...

— Стоп! — холодно выкрикнул оператор.— Кончилась пленка.— Он уничтожающе и презрительно посмотрел на ассистента.

— Свет! — потребовал режиссер, когда перезарядили камеру.— Приготовиться к дублю два.

Я глядел на Гагарина, и в моей голове восстанавливались недавние картины всемирного триумфа Гагарина, торжеств в его честь в Москве, приемов и манифестаций. А сейчас он покорно лежит в постели под лучами юпи-

Где бы ни был Юрий Гагарин, всюду его восторженно встречали люди. В фильме «Страницы космических стартов» дана широкая панорама бесчисленных встреч Колумба Вселенной во многих странах мира

теров, словно и не было оваций, наград и почестей. Он знает, это нужно, и как кинематографист помогает кинематографистам. Но хватит ли у него терпения и снисходительности к нам?..

Зарядили камеру, направили на лицо Гагарина свет, грохнула Наташина хлопушка: «Дубль два!» Зажужжала камера.

— Стоп! — разъярился режиссер. — Что у вас бродит луч? Почему лицо в провале? Где свет?..

— Знаете что...— подошел к нам профессор В. И. Яздовский,— не кажется ли вам, что это похоже на издевательство?...

— Это кино! — смеясь, сказал Гагарин. — Сегодня мы работаем в павильоне, в декорациях, как на «Мосфильме». Теперь я понимаю, как трудно приходится артистам. А верно, что некоторые режиссеры снимают по десять дублей? Верно?..

— Свет! — кипя от ярости, распорядился режиссер.— И — полная тишина,.

Зажужжала камера. Голубоватый луч нежно дремал над головой космонавта, а слабая полоска света мягко освещала его лицо. Безмятежен и спокоен был космонавт, словно все испытания в космосе и испытания славой не коснулись его. Он был все тот же, будто и не покидал Звездный городок и не стал всемирной знаменитостью.

— Да ведь он спит,— шепнул врач.— Прекрасный, ровный сон...

...Юрий Алексеевич согласился приехать для синхронной записи рассказа на студию. Решено было записать его рассказ в звуковом павильоне, где ничто не мешало бы чистоте звучания его голоса. Между собой мы договорились никому не сообщать о приезде Гагарина, иначе произойдет столпотворение, начнется стихийный митинг и съемку сорвут... Каково же было наше изумление, когда с утра вестибюль уже гудел и волновался, девушки несли цветы, фотолюбители настраивали свои камеры. Гагарин, как обещал, приехал точно в назначенное время. Мы встретили его у входа в вестибюль, но были отброшены хлынувшей толпой в сторону — отовсюду к космонавту бросились операторы, режиссеры, ассистенты, осветители; все аплодировали, все кричали «ура», все скандировали: «Га-га-рин!.. Га-га-рин!..» Гость улыбался, на ходу подписывал автографы, принимал букеты цветов и тотчас вручал их девушкам, и все время посматривал — где же мы?..

Наконец Гагарин поднял руку. Стало тихо.

— Спасибо большое, дорогие коллеги, за теплый прием, но я приехал работать и прошу вас тоже приступить к работе...

«Ура Гагарину!» — закричал кто-то в толпе.

Гагарин снова поднял руку. Он был серьезен:

— Я говорю без шуток, товарищи. Давайте будем работать. Мне вот нужно, кажется, идти в звуковой павильон...

Когда он сел за столик перед микрофонами, то огорченно заметил:

— Зачем вся эта шумиха? Неужели нельзя было обойтись без отрыва студии от работы... Ну, ладно!..— Он посмотрел на часы.— Сколько займет у нас запись? Опять будут дубли?.. Неужели, здесь нельзя без дублей?

Я положил перед космонавтом наметки того автобиографического рассказа, который хотелось бы синхронно записать. Юрий Алексеевич, барабаня пальцами по столу, прочитал и задумался.

— А можно по-своему? Так, как мне хочется рассказать о своем детстве, о семье?

— Это будет прекрасно.

Звукорежиссер подошел к микрофонам, проверил их и посоветовал гостю говорить спокойно, не спеша, не обращая внимания на микрофоны. Но тут вмешался кинооператор и потребовал убрать к черту микрофоны из кадра. Начался спор, микрофон елозил по столу, пока ему место не нашли поудобней. Тем временем, несколько раздраженный, Гагарин встал, ушел в глубину павильона, он, очевидно, собирался с мыслями, настраивал себя, готовился к рассказу. И вдруг откуда ни возьмись к нему подбежала хорошенькая девушка с пачкой открыток-портретов космонавта. Она умоляюще посмотрела на Гагарина и попросила его дать автографы.

— Здесь на целый день работы...— пошутил Юрий Алексеевич. Он достал авторучку, подошел к роялю, разложил на нем открытки и стал расписываться.

— Посторонним освободить павильон! — прогремел в динамиках голос звукорежиссера.— Приготовиться к записи...

Юрий Алексеевич торопливо расписался на нескольких открытках, сложил их и протянул девушке.

— Желаю вам успехов,— сказал он.— Видите, зовут. Работать нужно. Все время работать.

Космонавт сел за стол, посмотрел на часы:

— Ого! Как бежит время. А вы все настраиваетесь?

— Начали. Дубль первый.

— Я, простой, русский человек, родился на Смоленщине...

— Стоп! — рявкнуло в динамиках.— Вы стучите пальцами, Юрий Алексеевич. Грохот у нас страшный. Рядом с пальцами — микрофоны. Пожалуйста, не стучите...

— Есть не стучать. Простите. Не учел.

— Мотор. Начали. Дубль два.

— Я, простой русский человек, родился на смоленской земле, где в селе Клушино...

— Стоп! — задребезжали от резкого голоса звукорежиссера динамики.— К вам просьба, Юрий Алексеевич, рассказывайте помягче, душевнее. Ведь вы говорите о своем детстве, о родных, о милых вашему сердцу местах, не правда ли? А получается... Ну, как бы вам сказать, рапорт на плацу. Простите, только не обижайтесь, пожалуйста...

Гагарин засмеялся:

— Вы не стесняйтесь. Говорите всю правду. Я люблю, когда говорят напрямую, честно, не виляют. Для меня это урок, польза.

После синхронной записи мы попросили Юрия Алексеевича приехать еще раз на студию посмотреть уже готовый фильм и высказать о нем свое суждение, сделать замечания, дать совет.

— С удовольствием. Мне и самому хочется посмотреть на самого себя... Я впервые увижу, как шел на старт, как летел. Ну и, конечно, как прилетел во Внуково...

Насчет Внуково здесь надо пояснить. Когда картина «Первый рейс к звездам» была готова и ее в основном одобрили консультанты и студийные зрители, мы попросили Юрия Алексеевича приехать на просмотр фильма. Нам очень важно было выяснить, как отнесется Гагарин к эпизоду «со шнурком», так как против него категорически возражали некото-

рые консультанты и редакторы студии. Не было единодушия по этому вопросу среди режиссеров. Речь идет вот о чем. После завершения космического полета Гагарин полетел в Москву. Его сопровождали кинооператоры М. Рафиков, И. Канаев. Они сняли момент, когда уже после посадки воздушного лайнера во Внуково Гагарин, одетый в новенькую офицерскую шинель, посмотрел на себя в зеркало стюардесс, поправил складки шинели, выслушал, что сказал ему Н. П. Каманин, и шагнул в открытую дверь самолета. Его встречала Москва, весь мир. Все было впервые — и подобная встреча и красная дорожка... Когда Гагарин шел, с ним чуть было не приключилась беда... Об этом впоследствии рассказал он сам в книге «Дорога в космос».

«Надо было идти, и идти одному,— писал Гагарин.— И я пошел. Никогда, даже там, в космическом корабле, я не волновался так, как в эту минуту... И вдруг я чувствую... развязался шнурок ботинка. Вот сейчас наступлю на него и при всем честном народе растянусь на красном ковре. То-то будет конфузу и смеху — в космосе не упал, а на ровной земле свалился...»

Этот момент запечатлели операторы. На экране видно, как молодцевато шагает Гагарин, а у него на новеньком ботинке развязался и болтается новенький шнурок. Он то и дело норовит попасть под другую ногу, вот сейчас Гагарин наступит на него и тогда... В эту критическую минуту космонавт проявил поразительное самообладание, хладнокровие и находчивость — он шагал с таким расчетом, чтобы шнурок не попал под подошву. Не дрогнув ни одним мускулом лица, с невозмутимым видом предстал Космонавт-1 с рапортом перед руководителями партии и правительства.

При «консультативном просмотре» фильма настойчивые голоса потребовали изъятия эпизода со шнурком.

Возражая критикам, мы старались внушить им, что «эпизод со шнурком» не только не умаляет достоинства Гагарина, а, наоборот, по-человечески показывает его самообладание, находчивость и выдержку, раскрывает его характер. В конце концов порешили на том, что третейским судьей во всей этой истории будет сам Юрий Алексеевич.

И вот — Гагарин на студии.

— С такой быстротой готовить бы космические полеты, как фильмы, вот было бы хорошо! — Гагарин улыбался, ему хотелось шутить и слушать шутки. Настроение у него было превосходное.

Погас свет. Я сел рядом с Юрием Алексеевичем — хотелось видеть, как воспримет он картину, как будет реагировать на беспокоивший нас эпизод.

Когда началась демонстрация фильма, Гагарин посерьезнел и стал внимательно всматриваться в экран. Я был убежден, что знаю лицо космонавта — столько раз снимали его дома, в госпитале, на тренировках,— а тут оказалось, что порой вижу совсем незнакомое лицо, оно выражало смущение, прилив скромности, неподдельный восторг, наивное удивление, деловитую озабоченность. Я видел новое лицо Гагарина — лицо мудреца и ребенка, восхищенного юноши и озабоченного ученого. В одном Гагарине — такое множество Гагариных!

Он, действительно, впервые видел себя на старте, и в кабине корабля, и в полете, и на приволжской земле после возвращения из космической бездны, и во Внуково.

— Вижу...— прошептал Гагарин.— Лицо деформируется... Перегрузки...

Космонавт едва слышно размышлял вслух, анализировал ход эксперимента.

— Эх, жаль, что не взял «конвас»...— тихо сказал Гагарин.— Земля-то какая красивая. Все бы ее увидели. Ну, ничего полетят ребята, обязательно должны снимать для кино.

Через минуту Гагарин пожал плечами и заметил тоном профессионала-кинематографиста:

— Зря так смонтировали... Надо бы переставить планы... Впрочем, вам виднее...

Вскоре у меня сжалось сердце, когда начался «дискуссионный эпизод».

— Шнурок.. шнурок!..— весело зашептал Гагарин и сжал мою руку.— А я думал —

не видно... От киношников не скроешься.— И засмеялся.

Фильм кончился. Включили свет. У Гагарина сияли глаза. Он поднялся и поблагодарил весь съемочный коллектив за картину:

— Фильм мне понравился. Но, если вы не будете возражать, я хотел бы сделать несколько замечаний...— Гагарин посмотрел на товарища Н. П. Каманина. Тот тактично дал понять, что Гагарин может говорить все, что он считает нужным.— Вы все показываете меня, а нужно показывать коллектив, вернее, многие коллективы, создавшие чудесный корабль «Восток» и готовившие нас, космонавтов. Верно, Николай Петрович?— обратился первый космонавт к Н. П. Каманину.— Мне поручили — я выполнил задание. Точно так поступили бы мои друзья Гера, и Андрей, и Паша — все ребята из отряда. Зачем же создавать из меня культ?

В зале засмеялись. Заулыбался и Гагарин.

— Ну, культ не культ, а уж слишком много об одном человеке. Мне кажется, нужно показать шире ученых, конструкторов,— при этом Юрий Алексеевич с особой теплотой назвал имя Сергея Павловича Королева.— Мне кажется, нужно сказать и показать, что в нашей стране партия воспитала такую молодежь, что не один человек, а целый отряд молодых летчиков готов лететь в космос. И вы увидите — они полетят! Вот что нужно в первую очередь снимать.

— Будут полеты — будут фильмы,— сказали мы Юрию Алексеевичу, с благодарностью выслушав его замечания и советы.

— Ну что, это хорошо как обязательство. Фильмы нужны не только о космонавтах. Нужны фильмы об ученых и конструкторах, о рабочих, строящих ракеты и корабли.

Обсуждение уже подходило к концу, как кто-то из редакторов безапелляционно заявил, что из фильма нужно исключить «эпизод со шнурком». Гагарин встрепенулся и круто повернулся к говорившему.

— А почему так? Мне кажется, нужно оставить. Думаю, это будет уроком мне да и всем: в жизни нет мелочей и любой пустяк, вроде плохо завязанных новеньких шнурков, может привести к неприятности. Значит, во всем будь внимательным. Бди! А потом... зачем искажать правду?.. Я прошу оставить этот эпизод.

В зале зааплодировали.

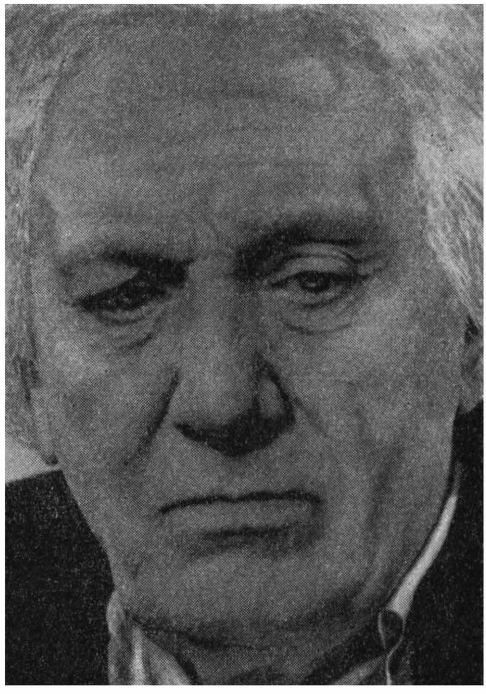
Гагарин еще раз поблагодарил всех создателей фильма, попросил обязательно показать его в Звездном городке и уехал.

...Второй Московский международный кинофестиваль открылся во Дворце спорта полнометражным цветным документальным фильмом «Первый рейс к звездам».

Из потока высказываний о фильме приведу слова авиатора А. Рытова: «Быть очевидцем исторического события — большое счастье, особенно если он вооружен кинокамерой и может с документальной точностью воспроизвести это событие для миллионов современников и будущих поколений. Об этом прежде всего я подумал, когда передо мной прошла лента о первом рейсе к звездам. Она изумительна по своей художественно-документальной силе — я могу это засвидетельствовать, потому что мне близки переживания пилотов...

Видимо, в искусстве документального кино,— продолжал А. Рытов,— есть еще мало изученная сила. Ведь вот что получается: многие факты, показанные на экране, мы, зрители, знали и раньше, а теперь, словно размышляя вместе с авторами фильма, их глазами увидели то поистине чудесное, на чем прежде как-то не задерживали своего внимания».

Он утверждал высокую романтику



Игорь Горбачев

Не стало Николая Симонова...

Отечественная культура потеряла с его смертью не только гениального артиста, но лишилась целого направления, направления высокого романтизма, представленного в истории русского сценического искусства именами Мамонта Дальского, Мочалова, Юрьева, а в советском театре последних десятилетий лишь им одним — Николаем Симоновым.

Его голос был одним из самых мощных и звучных в большом хоре талантов нашего театра за последние полвека. Мы все, его ровесники, среднее поколение, к которому принадлежу я, и совсем юные, делающие лишь первые шаги на профессиональной сцене, были влюблены в его талант, восхищались монолитной цельностью его натуры, были благодарны ему за поистине удивительные мгновения встреч с высоким искусством, которыми он столь часто и щедро одаривал нас в своих спектаклях... Но прежде всего нас влекло к нему огненное бунтарство его героев, его, Симонова — актера и гражданина, яростный, порою сокрушительный, как девятый вал, протест против несправедливости, косности, равнодушия к человеку.

«Человек! Это — великолепно! Это звучит... гордо!» — возглашал Симонов устами Сатина, и фраза эта формулировала жизненное кредо всех, кого довелось ему играть на сцене и экране, — Федора Протасова, Кастуся Калиновского, генерала Муравьева. Через страдания, боль, противоречия и ошибки, подчас тягчайшие, катастрофические, искупаемые лишь смертью, приводил Симонов своих героев к торжеству человеческого в человеке. Это торжество добра над злом пронизывает и те далекие от абсолютной положительности, сложные и неоднозначные образы, которые, пожалуй, явились кульминационными вершинами его выдающегося мастерства — образы Петра Первого и кардинала Монтанелли в кино, Сальери в сценическом варианте «Маленьких трагедий». Роль Петра Первого принесла ему всенародную известность и признание самых широких слоев зрителя. В этой роли, ныне вошедшей в арсенал кинематографической классики 30-х годов, Симонов раскрылся до конца как художник-диалектик, как несравненный мастер социально-психологического анализа, как гражданин и патриот.

...На студенческой скамье, изучая теорию и историю искусства, я впервые услышал слово — катарсис. Холодный разум уяснил этот термин, не вызывая во мне никаких эмоций. И лишь увидев Симонова на сцене и

в кадре, я всем своим существом ощутил то великое и прекрасное чувство благодарного очищения, которое несет в себе подлинная трагедия, когда, покидая зрительный зал, ты особенно пронзительно ощущаешь синь неба, зелень травы, и вполне «городской» воздух екатерининского сквера, что напротив театра, кажется тебе заряженным животворным озоном, и ты дышишь полной грудью — легко и свободно!

Я не буду перечислять здесь сыгранные им роли. Те, кому посчастливилось видеть Симонова на сцене, никогда не забудут ни одну из этих встреч, тем же, кому не повезло, ничего не скажут ни названия спектаклей, ни имена игранных им персонажей.

Он был алогичен. Смеялся, когда по всем принятым канонам нужно было плакать, плакал, когда, казалось, можно было смеяться. Он видел суть вещей не так, как видим все мы, обычные люди, и был этим велик и за это любим. Но мне хочется назвать роли, о которых он мечтал и которые теперь уже никогда не сыграет. ...Арбенин, Отелло, король Лир — в театре, Бетховен, Пьер Безухов, Рогожин — в кино.

В жизни он был что называется «большой ребенок». Но детская чистота, непосредственность, даже наивность удивительно сочетались в нем с мудростью ясновидца. Собственно, сочетание это и родило явление искусства, имя которому — Николай Симонов.

В молодости, говорят, был он задирист и громок. Я же знаю его тихим, даже застенчивым, сторонящимся шума пиров, избегающего трибун и президиумов, чуждого «светской» суетности, счастливо уходящим от всего того, что неизбежным антуражем входит в жизнь знаменитости. «Служенье муз не терпит суеты», — сказал поэт. Симонов служил своим музам — театру, кинематографу, живописи — без суеты, истово и верно, отдавая искусству всего себя без остатка.

Скромность его и требовательность к себе были столь велики, что лишь теперь, после его смерти, будет устроена выставка его живописи и скульптуры и издан альбом его работ. При жизни он, ученик Рылова и Петрова-Водкина, проводивший за мольбертом все свободные от сцены и киносъемок часы, искренне считал занятия живописью неким профессиональным «хобби», не заслуживающим общественного внимания.

Он был удивительно естествен, и это его свойство особенно выявлялось в общении с природой. Он казался частью ее, ничем не нарушая гармонии и тихой мудрости воды, леса, травы, когда сидел с удочкой погруженный в себя у озера или с корзиной грибов неожиданно появлялся на опушке... В такие минуты мне всегда думалось, что именно природа питала могучий дар Николая Константиновича, поддерживала его нравственное здоровье, ибо талант его всегда был чужд болезненной неврастеничности, чувствам безысходности и пессимизма. Он навсегда останется в нашей памяти романтиком, утверждающим жизнь, ее счастье и красоту.

Он был поглощен искусством, любил уединение, но не чурался людей. Он никогда не был отшельником. В театре, в минуты отдыха, вокруг него всегда собирались находившиеся поблизости актеры: молодые и старики. И всегда эту группу еще издали можно было узнать по громкому смеху и какой-то особой свободе общения.

Всем нам, его товарищам по актерскому цеху, по театру, повезло, как может повезти раз в сто лет. Мы играли с ним на одной сцене, видели его, слышали и оттого сами пусть ненадолго становились лучше, чище, талантливее, благороднее...

Он был всенародно признан при жизни, и смерть, как это иногда бывает, ничего не смогла прибавить ни к славе его, ни к памяти о нем.

...Я пишу горькие эти строки и, странное дело, ловлю себя на мысли, что думаю не о смерти и бренности бытия, а о том, что не оскудеет же талантами земля русская, и пусть через пятьдесят, пусть через сто лет, но родит она нам не такой, нет, но подобный — редкий и бесценный самородок.

Не может не родить! В земле этой лежит актер Николай Симонов.

Ушел добрый сказочник...

Г. Рошаль

Умер Александр Птушко. Человек, с которым меня связывали долгие годы дружбы. В 1933 году, увлеченный необыкновенным талантом Александра Лукича, его удивительным мастерством в объемной мультипликации, я предложил ему сделать полнометражный фильм «Новый Гулливер». Почему «новый»? Потому что мы позволили себе классический роман Джонатана Свифта превратить в современную сказку.

Александр Лукич замыслил грандиозную разработку Лилипутии, наполнив ее улицы десятками людей, королевские дворцы сотнями придворных, выдумав очаровательных «микропутов». Но главное — он создал серию скульптур рабочих в мире лилипутов. Это был, пожалуй, первый в мире полнометражный мультипликационный фильм, где действовали положительные персонажи — люди. У Диснея были симпатичные звери, но люди... Никто еще не рисковал сделать героем мультипликационного фильма рабочего. Птушко сделал.

В 1934 году на международном кинофестивале в Венеции демонстрировались фрагменты этого фильма. «Новый Гулливер» имел огромный успех. Отмечалось мастерство Александра Лукича, его неистощимая изобретательность, жизнерадостная неиссякаемая фантазия.

Удача за удачей отмечали творческий путь Птушко. Он умел оживить героев кукольного мира. Его «Золотой ключик» стал любимейшей картиной многих поколений наших детишек. Вдохновенный сказочник Птушко в то же время был мастером сказочной инженерии, осваивающим все новые и новые «чудеса» кинематографа.

Он умел искренне радоваться радостью ребенка, умел веселиться в труде. Труд был неотъемлемой частью его оптимистической натуры. Секунды не мог сидеть он без дела. Он вырезал изящные камеи, одаривая ими друзей и знакомых. Его влекла работа по дереву. Его уникальные ручки для палок ценятся среди знатоков.

В годы войны Птушко работал на Центральной объединенной киностудии (ЦОКС) в Алма-Ате. С его участием создавались батальные кадры многих картин («Зоя», «Секретарь райкома», «Небо Москвы», «Парень из нашего города»).

После войны одна за другой появлялись полнометражные, искрящиеся юмором, захватывающие полетом воображения и все но-

выми и новыми изобретениями картины Птушко. В них сочетались объемная и рисованная мультипликации, трюковые и комбинированные съемки. Александр Лукич делает в 1946 году один из своих лучших фильмов — «Каменный цветок» по сказам Бажова. Недаром этот фильм на фестивале в Канне в том же году получил Большую международную премию. А на XIV международном фестивале, проходившем в Венеции в 1953 году, премии Серебряного льва была удостоена другая картина Птушко — «Садко».

Птушко всей душой чувствовал русскую народную сказку, ее поэтический гуманизм, ее яркость, напоминающую красочность расписанных умельцами цветастых изделий. Он любил цвет во всех его проявлениях. Будучи сам художником, он неизменно наслаждался цветом. Но порою картины его приобретали колорит острый, строгий и холодный. Именно таким был фильм «Сампо» по знаменитому финскому эпосу «Калевала». Птушко сумел передать своеобразное очарование финской природы, суровый северный колорит, сумел воспроизвести бешеные бури Похёлы, и образы героев эпоса — Вяйнямейнена, Ильмаринена и других, они стали столь же реальными и близкими нам, как герои русских сказок-поэм Птушко.

Я всегда удивлялся его творческой молодости. Не помню, чтобы за время наших встреч — ни тогда, когда он был здоров, ни тогда, когда болезнь уже одолевала его, — он жаловался, жалел себя. Нет. Бурный темперамент, перехлестывающий через край, нес его по жизни. Он любил жизнь жадно и рассматривал ее, как веселую игру неиссякаемого детства. Казалось, болезнь не сможет победить его...

Последней работой Птушко стала экранизация поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». Пройдет время, отпустит сердце боль утраты, и можно будет говорить о некотором своеволии трактовки, выразившемся хотя бы в приписанных к поэме стихах, но всегда, думается, зрители и кинематографисты будут удивляться могучему размаху режиссерской фантазии Птушко. Все необычно в этом красочном, я бы сказал, лучезарном фильме. Черномор со своей неимоверной бородищей, Руслан со своей удивительной красотой и Наина, то несказанно очаровательная, то ужасающе безобразная, и рабы, и рабыни, и застывшие кариатидами великаны, и Голова, памятная с детских лет по иллюстрациям. Не забыть и образ Людмилы, будто сошедшей с народного лубка, — такой красивой-красивой, наивной и озорной.

Я представлял «Руслана и Людмилу» на премьере в Доме кино. Птушко был в прекрасном настроении. Мы оба вспомнили наши далекие и такие близкие молодые годы. С какой благодарностью характеризовал он труд каждого своего сотрудника, как искренен и душевен был его рассказ о съемочном коллективе, работавшем над экранизацией юношеской поэмы Пушкина. Не все и не всегда умеют так ценить и так любить своих друзей по работе, своих товарищей по творчеству. Я не мог предположить, что эта встреча с Александром Лукичом станет последней...

Велика горечь утраты. Наш кинематограф понес невосполнимую потерю.

Но с нами остались фильмы Птушко — доброго, солнечного сказочника. Они горячо любимы миллионами советских зрителей, и детьми и взрослыми. Они наполнены радостью открывающегося перед нами мира поэтической фантазии, они воспитывают чувство прекрасного в человеке коммунистической эры.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Земля Санникова» (по мотивам одноименного романа В. Обручева), 9 ч.

Авторы сценария М. Захаров, В. Федосеев. Режиссеры-постановщики А. Мкртчян, Л. Попов. Главный оператор М. Коропцов. Художники Владимир и Валерий Филипповы. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Б. Зуев.

В главных ролях: В. Дворжецкий, Г. Вицин, О. Даль, Ю. Назаров, М. Эсамбаев, Н. Гриценко, А. Чухрай, Г. Чепчян, П. Абашеев, Т. Куралиев, Е. Самбуева, Н. Мальбетова.

«Командир счастливой «Щуки», 10 ч.

Авторы сценария А. Молдавский, В. Валуцкий, Б. Волчек. Режиссер-постановщик Б. Волчек. Главные операторы Б. Волчек, В. Макаров. Главный художник В. Аронин. Композитор А. Зацепин. Звукооператор В. Шмелькин.

В главных ролях: П. Вельяминов, Д. Банионис, Е. Добронравова, В. Иванов, М. Волков, В. Кашпур, С. Суховей, А. Белов, С. Бородокин, П. Махотин, Ш. Мшвениерадзе.

«Мачеха» (по одноименной повести М. Халфиной), 9 ч.

Автор сценария Э. Смирнов. Режиссер-постановщик О. Бондарев. Главный оператор И. Черных. Главные художники Н. Усачев, С. Портной. Композитор Г. Пономаренко. Звукооператор Е. Индлина.

В главных ролях: Т. Доронина, Л. Неведомский, Н. Федосова, В. Самойлов, Л. Костерева, С. Далекий, Т. Совчи.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Если это случится», 7 ч.

Автор сценария В. Наумов. Режиссер-постановщик И. Николаев. Главный оператор А. Чардынин. Главные художники О. Беднова, Л. Безсмертнова. Композитор А. Николаев. Звукооператор М. Галудзин.

В главных ролях: Сережа Образов, Катя Малинина, Сережа Комолов, Володя Цветков, В. Паулус, С. Коновалова, Ю. Дружинин.

«Надежда», 10 ч.

Авторы сценария З. Воскресенская, И. Донская. Режиссер-постановщик М. Донской. Главный оператор И. Зарафьян. Главный художник О. Кравченя. Композитор Р. Хозак. Звукооператор Д. Боголепов.

В главных ролях: Н. Белохвостикова, А. Мягков, Д. Столярская, И. Озеров, М. Ножкин, О. Голубицкий, А. Твеленева, Т. Логинова, Т. Дербенева, Л. Елисеон, В. Донская, В. Спесивцев, Л. Захарова, А. Плохотнюк, А. Золотницкий, Р. Рязанова, Н. Дугина, Н. Мерзликин, В. Разумовский, Б. Ковальков, Е. Красавцев, П. Любешкин, С. Захаров, Н. Горлов.

Киностудия «Ленфильм»

«Гонщики», 9 ч.

Авторы сценария Ю. Клеманов, И. Ольшанский, Н. Руднева. Режиссер-постановщик И. Масленников. Главный оператор В. Васильев. Главный художник В. Гасилов. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор А. Зверева.

В главных ролях: Е. Леонов, О. Янковский, Л. Лужина, А. Джигарханян, Л. Мерзин, Н. Ферапонтов, Ю. Ивин, Я. Агишев, В. Бубнов, И. Гальперин, А. Ипатенко, А. Матвеев, А. Печенкин, Э. Сингуринди, Г. Хольм, В. Шавелев, Андрей Леонов, Оля Ролич, Андрей Грецов, Любовь Петрова, Нина Ильина, Надежда Карпушина, Галина Чигинская, Б. Аракелов, О. Андреев, М. Васильев, А. Лаанеметс, Н. Пиранишвили.

«Гроссмейстер», 9 ч.

Автор сценария Л. Зорин. Режиссер-постановщик С. Микаэлян. Главный оператор Н. Мезенцев. Главный художник Б. Бурмистров. Композитор В. Баснер. Звукооператор Б. Лифшиц.

В главных ролях: А. Мягков, Л. Малеванная, Э. Виторган, Л. Касаткина, М. Козаков, Е. Копелян, Н. Волков, Т. Совчи, А. Солоницын, В. Татосов, А. Твеленева, Р. Филиппов, П. Шелохонов, В. Вовальд, И. Варпа, Г. Возная, С. Карасев, Н. Комаркова, Г. Каширский, Г. Мухин, В. Токарев, В. Корчной, М. Таль, М. Тайманов, Ю. Авербах, А. Котов.

«Дела давно минувших дней...», 10 ч.

Автор сценария А. Червинский. Режиссер-постановщик В. Шредель. Главный оператор В. Бурыкин. Главный художник Е. Гуков. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Яковлев.

В главных ролях: И. Насонов, В. Ольшанский, М. Лобанов, П. Меркурьев, Б. Фрейндлих, Е. Уварова, М. Кокшенов, В. Перевалов, Н. Четверикова, В. Этуш, М. Глузский, Н. Лавров, Ю. Мальцев, А. Афанасьев, Н. Александрова, А. Бениаминов, З. Бородина, И. Варшавская, С. Дворецкий, Л. Демина, В. Копылов, Г. Орлов, Г. Полока, А. Столбов, Ж. Сухопольская, Г. Теплинская, О. Хроменков, Е. Щпитько.

«Здравствуй и прощай», 10 ч.

Автор сценария В. Мережко. Режиссер-постановщик В. Мельников. Главный оператор Ю. Векслер. Главный художник Б. Маневич. Композитор В. Чистяков. Звукооператор К. Лашков.

В главных ролях: Л. Зайцева, О. Ефремов, М. Кононов, Н. Гундарева, В. Павлов, А. Демьяненко, Б. Брондуков, Т. Доронина, С. Ведерников, Ж. Блинова.

«Круг», 9 ч.
Автор сценария Э. Дубровский. Режиссер-постановщик Г. Раппапорт. Главный оператор А. Чиров. Главный художник В. Улитко. Композитор А. Мнацаканян. Звукооператор Б. Хуторянский.
В главных ролях: А. Збруев, И. Горбачев, П. Горин, А. Кожевников, А. Джигарханян, Е. Уралова, Н. Рыбников, С. Немоляева, С. Коркошко, П. Крымов, Р. Громадский, А. Масюлис.

«Монолог», 10 ч.
Автор сценария Е. Габрилович. Режиссер-постановщик И. Авербах. Главный оператор Д. Месхиев. Главный художник М. Азизян. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Э. Ванунц.
В ролях: М. Глузский, М. Терехова, М. Неелова, С. Любшин, Е. Ханаева, Л. Галлис, Л. Неведомский, В. Матвеев, Э. Романов, Лена Захарова.

«Последние дни Помпеи», 8 ч.
Авторы сценария Б. Ласкин, Л. Лиходеев. Режиссер-постановщик И. Шапиро. Главный оператор В. Граматиков. Главный художник А. Федотов. Композитор А. Колкер. Звукооператор Е. Нестеров.
В главных ролях: И. Дмитриев, Л. Аринина, Л. Лемке, А. Демьяненко, И. Дмитриев, С. Мазовецкая, Н. Воробьева, Б. Сичкин, А. Смирнов, Л. Ксенофонтова, Е. Федорова, Ю. Федотов, В. Соломин, Т. Толорая, Е. Сабельникова, Г. Чигинская, К. Толорая.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Хроника ночи», 9 ч.
Сценарий и постановка А. Спешяева. Главный оператор Ю. Марухин. Главный художник Е. Игнатьев. Композитор Л. Солин. Звукооператор Б. Шангин.
В главных ролях: В. Погорельцев, З. Занони, М. Тагора, А. Лицитис, А. Вокач, Т. Конюхова, К. Юсупжанова, А. Ромашин, Е. Копелян, Д. Фирсова, А. Хадаравичус, П. Буткевич, О. Гобзева, Я. Арлазоров, А. Мазловский, Ф. Эйнас, В. Акуратерс.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Здесь нам жить», 10 ч.
Автор сценария М. Зарудный. Режиссер-постановщик А. Буковский. Главный оператор И. Беляков. Главный художник В. Шавель. Композитор А. Билаш. Звукооператор А. Чернооченко.
В главных ролях: Н. Мерзликин, К. Степанков, Н. Антонова, И. Мыцик, Е. Крупенникова, Н. Пшванов, Н. Панасьев, Н. Шутько, В. Владимирова, Е. Брондукова, М. Янголь, Б. Брондуков, В. Степаненко, М. Булгакова, В. Гончаров.

«Лавры», 8 ч.
Авторы сценария П. Загребельный, А. Сацкий. Режиссер-постановщик В. Горпенко. Главный оператор С. Лисецкий. Главный художник Г. Прокопец. Композиторы Р. Кофман, Ю. Цалюк. Звукооператор А. Грузов.
В главных ролях: Э. Марцевич, Л. Сердюк, С. Плотников, А. Праченко, Е. Крупенникова, О. Науменко, В. Емельянов, В. Нечипоренко, П. Куманченко, С. Хацкевич.

«Случайный адрес», 8 ч.
Автор сценария А. Власов. Режиссер-постановщик И. Ветров. Главный оператор А. Пищиков. Главный художник П. Максименко. Композитор Е. Зубцов. Звукооператор Р. Максимцов.
В главных ролях: В. Провоторов, Ш. Шкурин, П. Глебов, В. Сафонов, А. Переверзев, А. Милютин, В. Петров, С. Мострянский, Л. Просяниченко, Л. Терзиева, С. Иванов, И. Найдук, К. Степанков, Е. Аминова, В. Прокопенко, Ю. Соловей, С. Грандо.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Когда зацвел миндаль», 8 ч.
Авторы сценария З. Арсенишвили, Л. Гогоберидзе. Режиссер-постановщик Л. Гогоберидзе. Главный оператор Г. Челидзе. Главный художник Г. Гигаури. Композитор Г. Канчали. Звукооператор В. Долидзе.
В главных ролях: З. Кипшидзе, Г. Типия, Т. Варданашвили, Э. Магалашвили, Д. Абашидзе, С. Такаишвили, Д. Такаишвили, Ч. Амиреджиби, Л. Капанадзе, Ш. Даушвили.

Киностудия «Молдова-филм»

«Последний гайдук», 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик В. Гажиу. Главный оператор В. Чуря. Художники С. Булгаков, А. Роман. Композитор Э. Лазарев. Звукооператор А. Чайка.
В главных ролях: В. Гатаев, З. Цахилова, П. Кард, В. Чутак, Г. Тонунц, К. Константинов, Л. Марков, А. Азо, И. Аракелу, М. Бабаев, М. Балан, А. Бахарь, М. Голубович, Г. Григориу, Д. Дариенко, Е. Казимирова, Д. Маржине.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Возвращение скрипки» (по повести Ф. Агаева «Братья»), 8 ч.
Авторы сценария Ф. Агаев, С. Розен. Режиссер-постановщик Ш. Махмудбеков. Главный оператор Р. Оджагов. Главный художник Э. Рзакулиев. Композитор Б. Адигезалов. Звукооператор А. Керимов.
В главных ролях: К. Раджабли, И. Суханов, П. Кадочников, О. Эскола, И. Косых, П. Винник, А. Панова, Н. Меньшикова, Ш. Алекперов, Г. Юхтин.

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бек-Назарова

«Возвращение», 9 ч.
Автор сценария А. Агабабов. Режиссер-постановщик А. Манарян. Главный оператор Л. Атоянц. Художники Г. Карапетян, М. Гизгизян. Композитор Т. Мансурян. Звукооператор М. Самвелян.
В главных ролях: В. Мсрян, А. Топчян, К. Джангирян, А. Азизян, Е. Копелян, Х. Ерванд, П. Сантросян, С. Арутюнян, Г. Костанян.

Киностудия «Киргизфильм»

«Улица», 9 ч.
Автор сценария М. Гапаров. Режиссер-постановщик Г. Базаров. Операторы-постановщики М. Туратбеков, В. Дурандин. Главный художник А. Макаров. Композитор и звукооператор Ю. Шеин.
В главных ролях: У. Думанаев, Н. Китаев, М. Рыскулов, Б. Кыдыкеева, К. Рысмендеева, С. Джумадылов, Н. Бербиев, А. Жанкорозова, М. Кылычева, А. Жумабаева, Д. Акунов, И. Абдубачаев, О. Евдокимова, С. Бакенбаев.

Киностудия «Туркменфильм»

«Мой друг Мелекуш», 8 ч.
Автор сценария А. Пайтык. Режиссеры-постановщики А. Карпухин, М. Союнханов. Главный оператор О. Сапаров. Главный художник А. Чернов. Композитор Ч. Нурымов. Звукооператоры С. Молланиязов, Л. Чиркинянц.
В главных ролях: К. Аширов, З. Асрян, Д. Рустамова, Х. Ниязов, К. Ниязов, Д. Сапаров, А. Бяшимов, Д. Ишанкулиева, О. Маммедкулиева, С. Каррыев, Т. Гафурова, А. Одаев, С. Ходжакаев, Я. Имамкулиев, Г. Мурадов, Б. Садыков.

Киностудия «Узбекфильм»

«Горы зовут», 8 ч.
Авторы сценария В. Барабаш, Я. Филиппов. Режиссер-постановщик Д. Салимов. Главный оператор М. Пенсон. Главный художник А. Шибаев. Композитор А. Мажуков. Звукооператор Д. Ахмедов.
В главных ролях: Д. Сосновский, И. Умаров, Б. Ахмеджанов, Г. Рустамова, М. Абдуллаева,

С. Яковлев, И. Эргашев, Л. Умарова, С. Старикова, А. Веденкин, Т. Султанова.

«Седьмая пуля», 9 ч.
Авторы сценария Ф. Горенштейн, А. Михалков-Кончаловский. Режиссер-постановщик А. Хамраев. Главный оператор А. Панн. Главный художник В. Добрин. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Г. Сенчило.
В главных ролях: С. Чокморов, Д. Камбарова, Х. Умаров, Н. Жантурин, Т. Нигматуллин, Б. Бейшеналиев.

«Этот славный парень...», 7 ч.
Авторы сценария В. Александров, Т. Пулатов. Режиссер-постановщик Э. Хачатуров. Главный оператор Д. Фатхуллин. Главный художник В. Синиченко. Композитор Ф. Яновский. Звукооператор Н. Шадиев.
В главных ролях: Ш. Иргашев, А. Юнусова, Т. Рахимов, П. Саидкасымов, С. Яковлев, Г. Азгамов, Я. Ахмедов.

«Фитиль» № 128 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Пакетная живопись» (ЦСДФ). Автор сценария Я. Ковин. Режиссер и оператор К. Широнин. Художник Б. Федосов. Звукооператор Ю. Котов.
«Умельцы» («Союзмультфильм»). Авторы сценария А. Курляндский, А. Хайт. Режиссер и художник С. Алимов. Оператор Б. Котов. Композитор Г. Гладков. Звукооператор В. Кутузов.
«Наша реклама» («Ленкинохроника»). Автор сценария Ю. Борин. Режиссер и оператор О. Лучинин. Звукооператор Н. Зинина.
«Не учел» («Мосфильм»). Автор сценария И. Вилиньска. Режиссер В. Карен. Оператор Н. Васильков. Художник Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В ролях: Б. Березуцкая, Е. Кузнецов, В. Лепко.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Королева чардаша» (экранизация оперетты Имре Кальмана «Сильва»), 11 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия) и «Унител фильм» (ФРГ).
Авторы сценария Миша Млейнек, Миклош Синетар. Режиссер Миклош Синетар. Оператор Миклош Биро. Художник Тамаш Вайер. Композитор Имре Кальман.
В ролях: Анна Моффо, Рене Колло, Ирен Пшота, Карл Шенбек, Дагмар Коллер, Шандор Немет, Золтан Латинович, Ласло Меншарош, Петер Хусти.

«Кролики в раздевалке» (по роману Андраша Полгара «Папочка»), 8 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия).
Авторы сценария Андраш Полгар, Миклош Герценик. Режиссер Иштван Бачкаи Лауро. Оператор Миклош Герценик. Художник Ласло Дуба. Композитор Дьердь Вукан.
В ролях: Антал Пагер, Ила Шютц, Хильда Гобби, Иштван Иглоди.

«Расследование поручено мне» (по новелле Андра Фоти)), 10 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия).
Автор сценария Петер Зимре. Режиссер Томаш Фейер. Оператор Иштван Мезеи. Художник Тамаш Вайер. Композитор Янош Дюлью Гаал.
В ролях: Габор Харшани, Габор Конц, Ференц Каллаи, Жужа Балог, Марианн Моор, Ангела Часар.

«Агент под номером десять», 9 ч.
Производство Ханойской студии художественных фильмов (ДРВ).
Авторы сценария Доан Кви, Ли Ту Кай, Нгуен Кхак Лой, Нгуен Ким. Режиссеры Нгуен Кхак Лой, Хоанг Тхай. Оператор Нгуен Кванг Туан. Художник Тринх Тхай.
В ролях: Тре Чанг, Лем Той, Сай Минх, Луу Ксуен Тху, Май Чау, Нго Нам, Кханг Хай.

«Дело Черник», 10 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Герхард Кляйн, Иоахим Плетнер, Вольфганг Кольхаазе, Хельмут Ницшке. Режиссер Хельмут Ницшке. Оператор Клаус Нойман. Художник Георг Кранц. Композитор Ганс Дитер Хозалла.
В ролях: Александр Ланг, Герт Гютшов, Норберт Кристиан, Курт Беве, Ганс-Хардт-Хардтлофф, Анемоне Хаазе, Лисси Темпельхоф, Гюнтер Науман, Дитер Вин.

«Текумзе», 9 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Рольф Ремер, Вольфганг Эбелинг. Режиссер Ханс Кратцерт. Оператор Вольфганг Брауман. Художник Хайнц Реске. Композитор Гюнтер Фишер.
В ролях: Гойко Митич, Рольф Ремер, Вольфганг Греезе, Аннекатрин Бюргер.

«Долгий поиск», 9 ч.
Производство киностудии художественных фильмов (КНДР).
Автор сценария Ким Се Рюн. Режиссеры Пак Хак, Ким Тхэк Нам. Оператор Пак Кен Вон. Художник Рим Бен Сам. Композитор Ким Кир Хак.
В ролях: Со Кен Соб, Цой Мен Хи, Чжен Ен Хи, Ким Хен Сук, Ким Дым Сон, Чжо Сок Сир, Ли Чжен Вон.

«Оперативный документ», 8 ч.
Производство киностудии художественных фильмов (КНДР).
Автор сценария Син Сан Хо. Режиссер Им Чун Хо. Оператор Ли Хе Рюр. Художник Ким Чор Кю. Композитор Ким Чжи Хен.
В ролях: Ким Сун Нам, Ким Чан Сок, Ким Бен Чжун, Чжен Рен Чжу, Ким Чор Хен, Чжи Сон Хак.

«Йоко» (из серии «Дети в нашей школе»), 3 ч.
Производство Лодзинской студии «Се-Ма-Фор» (Польша).
Автор сценария Рышард Рыдзевский. Режиссер Ядвига Кендзежавска. Оператор Чеслав Сврта. Композитор Ежи Матушкевич.
В ролях: Ольгерд Лукашевич, Петр Сот, Ромек Валевский.

«Олимпийский факел» (по повести Цезаря Хлебовского «Ночные тропы»), 9 ч.
Производство Творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).
Автор сценария Здзислав Сковроньский. Режиссер Лех Лорентович. Оператор Веслав Пыда. Художник Рышард Потоцкий. Композитор Вальдемар Казанецкий.
В ролях: Ядвига Анджеевска, Ванда Нойманн, Тадеуш Калиновский, Эдмунд Феттинг, Ежи Йогалла, Юзеф Моргала, Зигмунт Мациевский, Станислав Нивиньский.

«Неделя безумных», 9 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Авторы сценария Еуджен Барбу, Михай Оприш, Дину Коча. Режиссер Дину Коча. Оператор Джордже Войку. Художники Стефан Марциан, Ливиу Попа. Композитор Мирча Истрате.
В ролях: Флорин Пьерсик, Марга Барбу, Тома Караджиу, Коля Рэуту, Константин Кодреску, Кармен Мария Стружа, Флорин Скэрлэтеску, Аэме Якобеску, Нуцу Пэнеску, Жан Константин.

«Потому что они любят друг друга», 9 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Авторы сценария Ион Омеску, Михай Якоб. Режиссер Михай Якоб. Оператор Георге Виорел Тодан. Художник Гуцэ Штирбу. Композитор Теодор Григориу.
В ролях: Эммерих Шеффер, Илинка Томоровяну, Александру Репан, Корнел Патрики, Илияна Поповичи, Ион Омеску, Фори Этерле, Драга Олтяну.

«Сотворение мира», 8 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Автор сценария Еуджен Барбу. Режиссер Георге Витанидис. Оператор Овидиу Гологан. Художник Ливиу Чулей. Композитор Думитру Капояну.

В ролях: Ирина Петреску, Коля Раут, Ливиу Чулей, Вирджил Калотеску, Дан Ионеску, Клоди Бертола, Марга Барбу, Тома Караджиу, Матей Александру, Иларион Чобану, Драга Олтяну, Себастьян Папаяни, Ион Косма.

«Вполне порядочные парни», 8 ч.
Производство студии художественных фильмов «Братислава» (Чехословакия).
Автор сценария Ян Солович. Режиссер Йозеф Режуха. Оператор Франтишек Лукеш. Художник Иван Кот. Композитор Зденек Лишка.
В ролях: Владо Мюллер, Карол Махата, Ян Тржиска, Людовит Грешшо, Юрай Пашка, Карол Черник.

«Девичья клятва», 8 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Антонин Кахлик, Карел Шторкан. Режиссер Антонин Кахлик. Оператор Иван Шлапета. Художник Милан Неедлый. Композитор Карел Свобода.
В ролях: Ярослава Шаллерова, Ирена Шварова, Таня Кубичкова, Ярослав Дрбоглав, Квета Будлова, Йозеф Лангмилер.

«Черный волк», 9 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Карел Фабиан, Станислав Черный. Режиссер Станислав Черный. Оператор Иржи Тарантик. Художник Ян Олива. Композитор Милош Вацек.
В ролях: Франтишек Петерка, Радован Лукавский, Йозеф Гайдучик, Петр Ганичинец, Иржи Голый, Рудольф Елинек, Драгослава Ландсманова.

«Девушка с мельницы», 7 ч.
Производство рабочего кинообъединения «Белград» (Югославия).
Авторы сценария Джордже Лебович, Драган Йованович. Режиссер Драган Йованович. Оператор Божидар Милетич. Художник Владислав Лашич. Композитор Дарко Кралич.
В ролях: Людмила Лисина, Миша Янкетич, Михайло Костич, Никола Симич, Стево Жигон, Миро Миранович, Люба Тадич.

«Зеркало», 9 ч.
Производство Генеральной компании по производству фильмов (АРЕ).
Автор сценария Мухиидин Ареф. Режиссер Ахмад Дыя Эд-Дин. Оператор Адиль Абдель Азым.
В ролях: Нагля Файти, Нур Шариф, Зизи Мустафа, Адель Имам, Абдель Монейм Мадбум, Самир Сабри, Хасан Мустафа, Амаль Рамзи.

«Запретная любовь», 9 ч.
Производство Генеральной компании по производству фильмов (АРЕ).
Автор сценария Фейсал Нада. Режиссер Хасан Аль-Имам. Оператор Ибрагим Салех. Композитор Али Исмаил.
В ролях: Мадиха Юсри, Шукри Сархан, Мирфат Амин, Самир Сабри, Сухейр Фахри.

«Зять из Бомбея», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Париджат читра» (Индия).
Автор сценария Рам Келькар. Режиссер Раджа Тхакур. Оператор Арвинд Лауд. Художник К. Д. Махаджани. Композитор Судхир Фадке.
В ролях: Сурекха, Арун Сарнаи, Шарад Тальвалькар, Ратнамала, Рамчандра Варде, Раджита и Рад, жа Дани, Витхал Пандуркар, Нараян Бхейв, Васант Латкар. Малати Йошим, Вимал Раут, Самбхарайра, Андхкар, Серодж Поут, Бхалчандра Кулькарни, Пушпа Бхонсеил, Джаянт Бхатт.

«Белые розы для моей черной сестры», 9 ч.
Производство «Сима фильм» (Мексика).
Автор сценария Хулио Алехандро. Режиссер Абель Саласар. Оператор Фернандо Альварес Гарсес. Композитор Густаво К. Каррион.
В ролях: Либертад Ламарке, Эусебиа Косме, Ирма Лосано, Стив Фленеган, Роберто Каньедо, Луис Аларкон.

«Люди под солнцем», 11 ч.
Производство Национальной кинокомпании (Сирия).
Авторы сценария Нагиб Сурур, Набиль аль Малех, Мухамед Шахин, Кайс аз Зубейди, Маруан Муазин. Режиссеры Набиль аль Малек, Мухамед Шахин, Маруан Муазин. Операторы Хасан Из эд-Дин, Кайс аз-Зубейди, Жорж Хури.
В ролях: Юсеф Ханна, Халед Таджа, Салим Муса, Набила Набулси, Регина Ульбрехт.

«Разные миры» (по произведению Озджана Эпикмена), 8 ч.
Производство «Анд фильм» (Турция).
Автор сценария и режиссер Тургут Н. Демираг. Оператор Гани Туранлы.
В ролях: Эрол Таш, Биллюр Калкаван, Сольвейг Самзелиус, Музаффер Тема.

«Аксели и Элина» (по роману Вяйне Линна), 10 ч.
Производство «Феннада-фильм» (Финляндия).
Авторы сценария Вяйне Линна, Эдвин Лайне, Юха Невалайнен, Юхо Гарц, Георг Коркман. Режиссер Эдвин Лайне. Оператор Олави Туоми. Художники Энсио Суоминен, Аско Апаялахти. Композитор Хейкки Алтойла.
В ролях: Арно Сулканен, Улла Эклунд, Ристо Тауло, Анья Похьела, Эса Саарие, Матти Ранин, Розе-Мари Прехт, Илкка Велтанен, Сини Синервирта, Харри Лаурикка.

«Как преуспеть в любви», 9 ч.
Производство «Франс-синема», «Манник-фильм», «Фрако-фильм» (Франция).
Автор сценария Аннет Вадеман. Режиссер Мишель Буарон. Оператор Робер Ле Фебр. Художник Франсуа де Ламот. Композитор Жорж Гарваренц.
В ролях: Дани Саваль, Жан Пуаре, Жаклин Майан, Жак Шарон, Элен Дюк, Ноэль Рокевер, Роже Пьер, Мишель Серро.

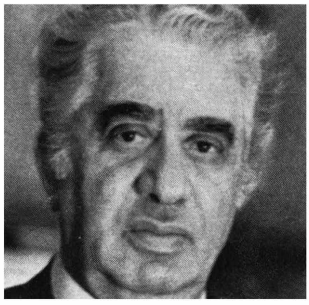
«Старая дева», 9 ч.
Производство «Лира-фильм» (Франция).
Автор сценария и режиссер Жан-Пьер Блан. Оператор Пьер Лом. Композитор Мишель Легран.
В ролях: Анни Жирардо, Филипп Нуаре, Мишель Лондаль, Эдит Скоб, Марта Келлер, Клодин Ассера, Жан-Пьер Даррас, Симоно.

«Человек-оркестр», 8 ч.
Производство «Гомон энтернасьональ» (Франция).
Авторы сценария Жан Алан, Серж Корбер. Режиссер Серж Корбер. Оператор Жан Рабье. Художник Рино Монделлини. Композитор Франсуа де Рубе.
В ролях: Луи де Фюнес, Оливье де Фюнес, Ноэль Адам, Пак Адамс.

«Любовь и смерть» (по одноименному роману С. Мусановкодзи), 8 ч.
Производство киностудии «Сетику» (Япония).
Автор сценария Таити Ямада. Режиссер Нобору Накамура. Оператор Кироси Такемура. Художник Ютака Йокояма. Композитор Кацухиса Хаттори.
В ролях: Комаки Курихара, Кацутоси Атараси, Тадаси Екоути, Тиеко Хигасияма, Синсуке Асида.

«Сегодня жить, умереть завтра», 10 ч.
Производство «Тохо-компани» (Япония).
Авторы сценария Кането Синдо, Соро Мацуда, Исао Секи. Режиссер Кането Синдо. Оператор Киеми Курода. Художник Тацу Харуги. Композитор Хикару Ханси.
В ролях: Нобуко Отова, Даидзиро Харада, Кивако Таичи, Дамо Кусано, Кей Сато.

В подготовке к печати материалов «Навстречу VIII Московскому...», опубликованных в этом номере, принимали участие А. Иванов, Е. Карасева, Н. Савицкий и корреспонденты ТАСС Е. Бабенко, К. Болдокопов, А. Григорьев, В. Филиппов.



Поздравляем с 70-летием

Хачатуряна Арама Ильича, народного артиста СССР, лауреата Ленинской и Государственных премий СССР, композитора, написавшего музыку к фильмам «Пэпо», «Зангезур», «Человек № 217», «Русский вопрос», «У них есть Родина», «Владимир Ильич Ленин», «Секретная миссия», «Отелло», «Салтанат», «Люди и звери» и многим другим

Поздравляем с 50-летием

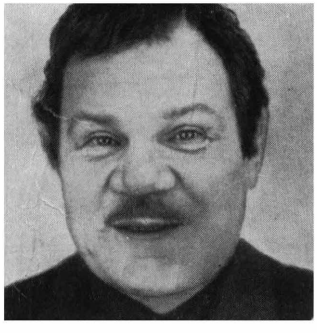
Басова Владимира Павловича, заслуженного деятеля искусств, режиссера и актера; поставившего фильмы «Школа мужества» (совместно с М. Корчагиным), «Крушение эмирата» (совместно с Л. Файзиевым), «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Случай на шахте 8», «Битва в пути», «Метель», «Тишина», тетралогию «Щит и меч», «Опасный поворот» и ряд других; снимавшегося во многих картинах, среди которых «Я шагаю по Москве», «Чудный характер», «Карусель», «Опасный поворот»

Поздравляем с 50-летием

Еременко Николая Николаевича, народного артиста Белорусской ССР, которого зрители помнят по фильмам «Первые испытания», «Люди и звери», «Москва — Генуя», «Музыканты одного полка», «Иван Макарович», «Освобождение» и другим

Поздравляем с 50-летием

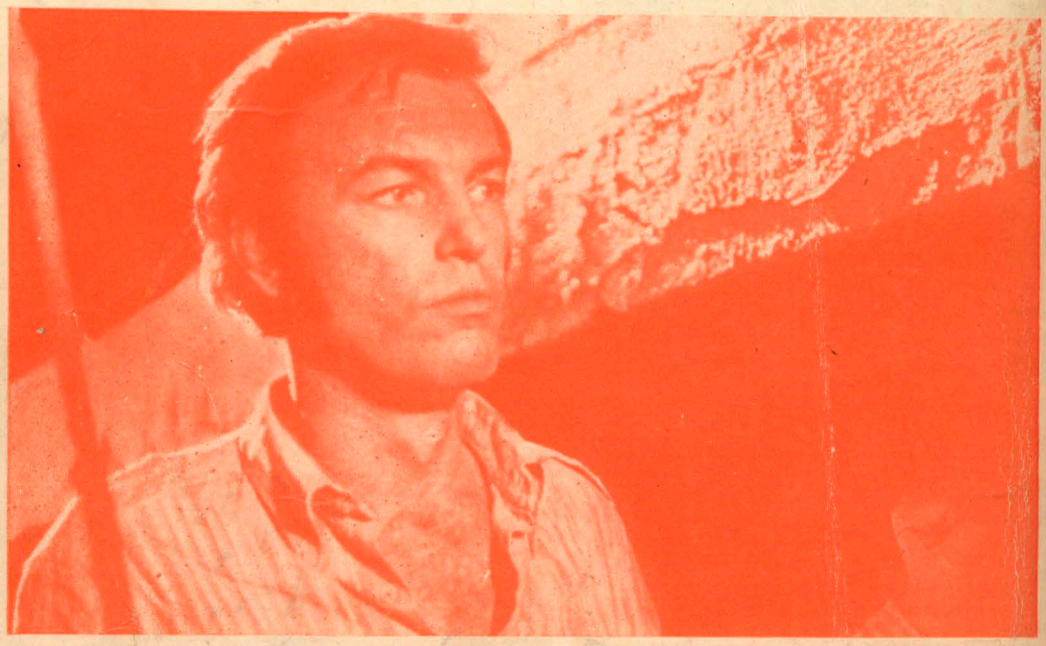
Стриженова Глеба Александровича, актера, участвовавшего в создании фильмов «Необыкновенное лето», «В начале века», «Третий тайм», «Монета», «Оптимистическая трагедия», «По тонкому льду», «Неуловимые мстители», «Первая девушка», «На пути к Ленину», «Миссия в Кабуле», «Зимородок» и других



Поздравляем с 50-летием

Пуговкина Михаила Ивановича, заслуженного артиста РСФСР, игравшего во многих фильмах, среди которых «Дело Артамоновых», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Школа мужества», «Дело «пестрых», «Майские звезды», «Его звали Роберт», «Свадьба в Малиновке», «12 стульев», «Шельменко-денщик»

ИСКУССТВО КИНО
1973
7



Индекс 70402